2009
中国音乐年鉴

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

责任编辑：王　红
封面设计：马夕雯

ISBN 978-7-5039-5533-4

定价：68.00元

2009
中国音乐年鉴

中国
音乐年鉴

2009

中国艺术研究院音乐研究所　编
主　编　李　玫
副主编　林　晨

文化藝術出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目（CIP）数据

中国音乐年鉴·2009/中国艺术研究院音乐研究所编.
—北京：文化艺术出版社，2013.1
ISBN 978-7-5039-5533-4

Ⅰ.①中…　Ⅱ.①中…　Ⅲ.①音乐—中国—2009—年鉴
Ⅳ.①J605.2-54

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2012）第 301343 号

中国音乐年鉴·2009

编　　者　中国艺术研究院音乐研究所
责任编辑　王　红
封面设计　马夕雯
出版发行　文化艺术出版社
地　　址　北京市东城区东四八条 52 号　（100700）
网　　址　www.whyscbs.com
电子信箱　whysbooks@263.net
电　　话　（010）84057666（总编室）　84057667（办公室）
　　　　　84057691—84057699（发行部）
传　　真　（010）84057660（总编室）　84057670（办公室）
　　　　　84057690（发行部）
经　　销　新华书店
印　　刷　国英印务有限公司
版　　次　2013 年 12 月第 1 版
　　　　　2013 年 12 月第 1 次印刷
开　　本　850 毫米×1168 毫米　1/32
印　　张　22.625
字　　数　580 千字
书　　号　ISBN 978-7-5039-5533-4
定　　价　68.00 元

版权所有，侵权必究。印装错误，随时调换。

编　　辑　（按姓氏笔画为序）
冯卓慧　陈燕婷　林　晨
编　　务　张春香　孙晨荟
英文翻译　荆　藤

目 录

综 述

学术研究

李宏锋 · 2008 年中国古代音乐史研究综述 …………………… (3)
赵玉卿 · 2008 年乐律学研究综述 ……………………………… (26)
王友华 · 2008 年中国音乐考古学研究综述 …………………… (39)
石一冰 · 2008 年中国近现代音乐史研究综述 ………………… (54)
周　耘　邵琳琳 · 2008 年宗教音乐研究综述 ………………… (73)
李亚芳 · 2008 年民歌研究综述 ………………………………… (85)
蔡际洲　杨明辉 · 2008 年戏曲音乐研究综述 ………………… (95)
陈　爽 · 2008 年说唱音乐研究综述 ………………………… (115)
赵晓楠 · 2008 年少数民族音乐研究综述 …………………… (122)
崔　莹 · 2008 年音乐美学研究综述 ………………………… (136)
伍维曦 · 2008 年西方音乐史研究综述 ……………………… (148)
陈鸿铎　朱宁宁 · 2008 年作曲与作曲技术理论研究综述 … (165)
孟凡玉　徐海波 · 2008 年民族音乐学研究综述 …………… (186)
庄　静 · 2008—2009 年世界民族音乐研究综述 …………… (203)

专题综述

明　言·卅年风雨路　满目葱茏景
——改革开放30年音乐批评历程回眸 ……………（214）
吴志武·2000年以来古谱研究综述 ……………………（255）
翟风俭·中国基督教音乐的理论研究评述 ……………（273）
汤亚汀·流散地与音乐 …………………………………（309）
郑　中·梅西安研究综述 ………………………………（326）
金毅妮·近十年西方音乐史相关专著及译著回顾 ………（344）

音乐教育

李法桢·2008年中国专业音乐教育研究综述 ……………（361）
郑　莉·2008年普通音乐教育研究综述 ………………（377）

创作及有关评论

满新颖·歇枝也结可人果
——2008年中国歌剧音乐剧创作、演出与
研究状况综述 ………………………………（391）
汪静渊·2008年民族器乐创作综述 ……………………（406）

特别报导

吕钰秀·2008年台湾音乐简况 …………………………（420）
杨伟杰·香港回归以来中乐合奏的活动与发展概况综述 …（440）
林　莉·2008—2009年度国家大剧院运营概况 …………（450）

资料汇编

博士论题

蒯卫华·昆曲商调曲牌曲腔关系研究 …………………… (467)
张咏春·中国礼乐户研究的几个问题 …………………… (469)
赵仲明·西方音乐研究在中国（1980—2000） …………… (471)
刘 洋·唐代宫廷乐器组合研究 ……………………… (473)
傅显舟·音乐剧歌曲研究：三部国产音乐剧歌曲分析
引发的思考 ………………………………… (475)
付菠益·宣泄的仪式：中国大陆摇滚乐的音乐人类学
研究 ……………………………………… (477)
邵晓洁·楚钟研究 …………………………………… (479)
冯卓慧·商周镈研究 ………………………………… (481)
何 岭·民间音乐新兴唱片研究
——以贵州部分地区民间音乐传播现象为
考察案例 ……………………………… (483)
石一冰·中国当代大型合唱创作研究 ………………… (485)
王新华·从调式到调性
——16—17世纪西方音乐音高组织体系之演变 … (487)
董立强·武满彻音乐创作的理念与实践 ……………… (489)
芦 茳·卡尔海因兹·斯托克豪森《音群》作品研究 …… (491)
刘文平·勋伯格和声思维与技法发展研究 …………… (493)
刘 颖·女性主义视角下克拉拉·舒曼的艺术成就 ……… (495)
娄文利·中国现代室内歌剧《命若琴弦》、《夜宴》
音乐特色研究 ……………………………… (497)

刘　嵘·土家族梯玛巫祀仪式音乐研究 ……………………（499）
白君汉·瓦格纳《尼伯龙根的指环》音乐戏剧建构研究 …（501）
王　华·西藏昌都热巴艺术研究 …………………………（503）
冶鸿德·汉斯·维尔纳·亨策交响乐创作研究 ……………（505）
魏　艳·音乐活动家吕骥及其历史贡献 …………………（507）
张　帅·约翰·科瑞格利亚诺第一交响乐创作研究 ………（509）
张玉榛·拉维·香卡艺术实践中的印西音乐文化交融 ……（511）
程兴旺·中国动画电影音乐艺术特征发展研究
（1989年以前大陆部分） ……………………………（513）
肖武雄·频谱音乐的组织结构 …………………………（515）
赵　光·解读数字“三”在朱践耳音乐创作中的结构意义和
象征意义 ………………………………………………（517）
王　萃·武满彻和声技法研究 …………………………（519）
王中余·阿伦·福特音级集合理论研究 …………………（521）
郭　鸣·约翰·科瑞里亚诺管弦乐写作技术研究 …………（523）
伍维曦·纪尧姆·德·马肖的《圣母弥撒》 ………………（525）
顾之勉·微变奏
——简约主义作曲技术之纲 …………………………（527）
吴　佳·感性声音结构并审美判断形成的感性契机研究 …（529）
[韩] 刘贞银·东亚三国近现代音乐变迁的比较研究
——西方音乐影响与现代性和民族性的诉求 ……（531）
王宇琪·“八角鼓曲种系统”音乐研究……………………（533）
夏滟洲·西方作曲家的社会身份研究
——从中世纪到贝多芬 ………………………………（535）
李　颖·明清音乐记录特征研究 …………………………（537）
张兆颖·明清南音传本曲牌研究 …………………………（539）

叶红旗·台湾高山族乐器研究 …………………………… (541)
韩启超·音乐在戏曲继替变革中的作用 ……………………… (543)
李小戈·广陵琴派的文化生态研究 ………………………… (545)
王姿妮·浙地琴乐背景与“西湖琴社” ……………………… (547)
张少飞·1949—1981年间的中国管弦乐创作研究 ………… (549)
范晓峰·音乐理解现象研究 ………………………………… (551)
刘 红·苏州道教科仪音乐研究
——以“天功”科仪为例探讨苏州道乐之形态特征及
相关文化现象 ………………………………… (553)
卢厚敏·四首原创乐曲 ……………………………………… (555)
罗明辉·云南剑川白族道教仪式音乐研究 ………………… (557)
杨晓勋·云南石材村瑶族道教《度戒》仪式音乐研究 …… (559)
余咏宇·鄂西土家族哭嫁歌之音乐特征与社会涵义 ……… (561)
张振涛·冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会 ………… (563)
薛艺兵·中国民间祭祀音乐的跨地区比较研究 …………… (565)
杨民康·论傣族南传佛教节庆仪式音乐的文化传统
与当代变迁 ……………………………………… (567)
杨春薇·社会变迁中的广陵琴派 …………………………… (569)
杨 红·当代社会变迁中的二人台研究：河曲民间戏班
与地域文化之互动关系 ………………………… (571)
杨金峰·作品集 ……………………………………………… (573)
臧艺兵·武当山民间歌师研究：民间歌者与社会、
历史的互动关系 ………………………………… (575)
郑 中·梅西安钢琴独奏作品研究 ………………………… (577)
方建军·商周乐器的音乐考古学研究：从出土乐器论商周音乐
文化之多元结构及社会功能 …………………… (579)

林咏璋·殖民地后期环境的音乐认同：香港政府音乐事务处青年中乐团团员个案研究 …………………… (581)
齐　琨·上海南汇丝竹乐清音的传承与变迁研究 ………… (583)
赵惠儿·西方音乐在18世纪中国宫廷中的功能 …………… (585)
戴淑茵·20世纪50年代唐涤生粤剧创作研究 ……………… (587)
杨　晓·嘎老音乐传统与侗人社群认同
——以贵州省从江县小黄侗寨为个案的考察与研究 … (589)
周凯模·排瑶"歌堂仪式"音声研究 ……………………… (591)

资料库

张春香辑·2008年音乐活动纪事 ……………………………… (593)

音乐演出

梁慧恩辑录·2008年中国交响乐团演出记录 ……………… (609)
于　涛辑录·中国爱乐乐团2008年演出季记录 ………… (626)
上海交响乐团艺术档案室辑·上海交响乐团2008年演出记录 ………………………… (640)
赵　倩辑录·北京交响乐团2008年演出记录 …………… (678)

音乐出版档案

张振涛、黄程宜辑录·中国艺术研究院音乐研究所1978年以来出版物辑录 ………… (682)

编后记 ……………………………………………………… (703)

Annual of Chinese Music/2009

Table of Contents

Reviews

Academic Studies

Li Hongfeng: Studies of Chinese Ancient Music History in 2008 ………… /3

Zhao Yuqing: Studies of the Theory of Temperament in 2008 … /26

Wang Youhua: Studies of Chinese Musical Archaeology in 2008 ………… /39

Shi Yibing: Studies of Chinese Modern and Contemporary Music Histories in 2008 ………… /54

Zhou Yun: Studies of Religious Music in 2008 ………… /73

Li Yafang: Studies of Chinese Folksong in 2008 ………… /85

Cai Jizhou: Studies of Operatic Music in 2008 ………… /95

Chen Shuang: Studies of Singing - Narratives in 2008 ………… /115

Zhao Xiaonan: Studies of Chinese Ethnic Minorities' Music in 2008 ………… /122

Cui Ying: Studies of Musical Aesthetics in 2008 ………… /136

Wu Weixi: Chinese Studies of Western Music History in 2008 ………… /148

Chen Hongduo, Zhu Ningning: Studies of Compositional Theory and Technique in 2008 ………… /165

Meng Fanyu: Ethnomusicological Studies in 2008 …………… /186
Zhuang Jing: Studies of the World's Ethnic Music in 2008 …… /203

Research Projects

Ming Yan: Thirty Years' Review of Music Criticism …………… /214
Wu Zhiwu: Research of Tablature Since 2000 ………………… /255
Zhai Fengjian: Review of Studies of Chinese Christian Music ……………………………… /273
Tang Yating: Diaspora and Music ……………………………… /309
Zheng Zhong: A Review on Olivier Messiaen Studies ………… /326
Jin Yini: The Relevant Monographs and Translation Review of the Western Music History in Recent Decades ……… /344

Music Education

Li Fazhen: Studies of Music Education in 2008 ……………… /361
Zheng Li: Studies of Non—Major Music Education in 2008 …… /377

Compositions

Man Xinying: Review of Operas and Musicals Composed in 2008 ……………………………………………… /391
Wang Jingyuan: Chinese Instrumental Music Compositions in 2008 ………………………………………… /406

Special Reports

Lv Yuxiu: The Situation of Taiwan Music in 2008 …………… /420
Yang Weijie: Overview of the Activities and Development of Chinese Music Ensemble since the Return of Hong Kong ……………………………………… /440

Lin Li: Operational Overview of the National Centre for the Performing Arts in the Period of 2008—2009 ······ /450

Archives

Abstract of Doctoral Dissertations

Kuai Weihua: Research on The Relationship Between Qu and Qiang in Shangdiao Qupai of Kunqu Opera ······ /467

Zhang Yongchun: Study on Several Questions of Li Yuehu of China ······ /469

Zhao Zhongming: A Study of Western Music Research in China (1980—2000) ······ /471

Liu Yang: Study on Composition for Instruments in Tang Dynasty's Palace ······ /473

Fu Xianzhou: Musical's Song Study: Introduced by the Song's Analysis on the Three Chinese Musicals ······ /475

Fu Boyi: CATHARTIC RITUAL: An Anthropological Study of Chinese Rock Music ······ /477

Shao Xiaojie: A Study of Chu Chime Bells ······ /479

He Ling: Research on the Emerging Record of Folk Music Based on How Vinyl Records Spread Folk Music in Guizhou ··· /481

Shi Yibing: Chinese Contemporary Grand Vocal Creation Research ······ /483

Wang Xinhua: The Evolution of Tonal Systems Around 16th and 17th Century in Western Music ······ /485

Dong Liqiang: The Philosophy and Practice of Toru Takemitsu's Music Composition ······ /487

Lu Mang: Research on Karlheinz Stockhausen's

"*Gruppen*" ………………………………………… /489
Liu Wenping: Research on Schoenberg's Harmony Thinking and Skill Development ………………………………… /491
Liu Ying: The Artistic Achievement of Clara Schumann: A Feminist Perspective ………………………………………… /493
Lou Wenli: The Music Characteristics of Chinese Contemporary Chamber Opera "*Life on a String*" and "*The Night of the Banquet*" ………………………………………………… /495
Liu Rong: Study on Tima Magical and Sacrificial Ritual Music of the Tujia Minority ……………………………………… /497
Bai Junhan: Research on Music and Drama Construction of Wagner's "Der Ring des Nibelungen" ……………………… /499
Wang Hua: Tibet Changdu "*Reba*" Art Research …………… /501
Ye Hongde: Research of Composition of Hans - Werner Henze's Symphonies ……………………………………… /503
Wei Yan: Music Activist Lv Ji and his Historical Contribution ……………………………………………… /505
Zhang Shuai: Research of Composition of John Corigliano's Symphony No. 1 ……………………………………………… /507
Zhang Yuzhen: The Cultural Blending of Indian and Western Music of Ravi Shankar's Artistic Practice …………… /509
Cheng Xingwang: Development Research on Artistic Features of Chinese Animation Film Music in Mainland China before 1989 ………………………… /511
Xiao Wuxiong: The Structure of Spectral Music ……………… /513
Zhao Guang: In-depth Analysis—Structural and Symbolic Significance of "Mathematic Number 3" in Zhu JianEr's Musical Pieces …………………… /515

Wang Cui: A Study of Takemitsu's Harmonic Techniques …… /517
Wang Zhongyu: A Study of Allen Forte's Pitch – Class Set Theory …… /519
Guo Ming: The Study of John Corigliano's Orchestral Technique …… /521
Wu Weixi: *La Messe de Nostre Dame* of Machaut: Music and Culture …… /523
Gu Zhimian: Microvariation: The Key Link of the Composition Technique of Minimalism Music …… /525
Wu Jia: Research on Sound Structure of Sensibility and Movement of Sensibility Formed by Aesthetic Judgment …… /527
Liu Zhenyin (**Korean**): A Comparative Study of the Development of Modern Music Among Eastern Countries; Western Influence and the Pursuit of Modernity and Ethnic Identity …… /529
Xia Yanzhou: The Social Status of Western Composers: from the Middle Ages to the Era of Beethoven …… /531
Li Ying: Study on Characteristics of Music Record in Ming and Qing Dynasties …… /533
Zhang Zhaoying: The Research on Qupai (Fixed Tune) of Nanyin in Documentation from the Ming and Qing Dynasties …… /535
Ye Hongqi: Research on Musical Instruments of the Gaoshan Ethnicity in Taiwan …… /537
Han Qichao: The Role of Music in the Replacement and Transformation of Traditional Opera …… /539
Li Xiaoge: Study of The Cultural Ecology of The Guangling School of Guqin …… /541

Wang Zini: The Background of Zhejiang Province's Guqin Music and "The West Lake Qin Association" ………………… /543
Zhang Shaofei: The Study of "The Orchestral Music Composing of China" 1949 ~ 1981 …………………………… /545
Fan Xiaofeng: Understand the Phenomenon of Music ………… /547

The Chinese University of Hong Kong' s Abstract of Doctoral Dissertations (1996—2008)

LIU, Hong: Suzhou Taoist Rituals Music Research ………… /549
LO, Houman: A Portfolio of Four Original Music Compositions ……………………………………… /551
LUO, Minghui: The Taoist Ritual Music Study of Yunnan Jianchuan Bai People ……………………………………… /553
YANG, Xiaoxun: Studies of Taoist Ritual Music *Dujie* as Practised Among the Yao Minority at Shicai Village, Yunnan Province, China …………………… /555
YEE, Wingyu: The Wedding Lament of the Tujia People in Western Hubei Province, China: Music and Context … /557
ZHANG, Zhentao: Music Associations of Village Rituals in the Rural Areas of Hebei Province ………………… /559
XUE, Yibing: Cross – regional Comparative Study on Sacrificial Music of China's Popular Belief System ……………… /561
Yang Minkang: A Study of the Music Tradition and Its Contemporary Change of the Theravada Buddhist Festival Ritual Performance of Dai Ethnic Group in Yunnan ……………………………………… /563
YANG, Chunwei: A Study on *Qinpai* through the Changes in the Guangling School of *Qin* Playing ………… /565

YANG, Hong: Study on the *Errentai* in Contemporary Social Transition: Interactions between Hequ District Non-governmental Troupes and Regional Culture ………… /567

YANG, Jin Fong: A Portfolio of Music Compositions ………… /569

ZANG, Yibing: Study on Folksingers in Wudangshan Area: the Interactive Relationship Among Folksingers, Society and History ………………………………………………… /571

ZHENG, Zhong: Study of Messiaen's Solo Piano Works ……… /573

FANG, Jianjun: Archaeomusicological Study of the Cultural Multistructure and Social Function of Excavated Musical Instruments from China's Shang and Western Zhou Periods ……………………………………… /575

LAM, Wing Cheong: "Musical Identity" in the Late Colonial Period of Hong Kong: A Case Study on the Members of the Music Office's Hong Kong Youth Chinese Orchestras ………………………………… /577

QI, Kun: "Silk and Bamboo" Music in Shanghai Nanhui: The Tradition and Change of *Qingyin* Instrumental Ensemble ………………………………………………… /579

CHIU, Wai Yee Lulu: The Function of Western Music in the Eighteenth-century Chinese Court ………… /581

TAI, Suk Yan: Study on Tang Disheng's Cantonese Opera Works of the 1950s ……………………………………………… /583

YANG, Xiao: *Al laox* Music Tradition and Community Identity of the Dong People—A Case Study of Xiao Huang Village in Cong Jiang County of Guizhou Province ……… /585

ZHOU, Kaimo: A Study of the Soundscape of the Paiyao Ethnic Group's "*Getang Ritual*" in Guangdong Province ……… /587

Information

Zhang Chunxiang: Chronicle of Major Musical Events in 2008 ······ /**589**

Musical Performances

Liang Huien: Seasons of Performances of the China National Symphony Orchestra in 2008 ······ /**591**

Yu Tao: Seasons of Performances of the China Philharmonic Symphony Orchestra in 2008 ······ /**593**

Archives of Shanghai Symphony Orchestra: Performances of the Shanghai Symphony Orchestra in 2008 ······ /**609**

Zhao Qian: Seasons of Performances of the Beijing Symphony Orchestra in 2008 ······ /**626**

Musical Publications

Zhang Zhentao, Huang Chengyi: Publications of Music Research Institute of the Chinese Academy of Arts since 1978 ······ /**640**

Afterwords

综述

学术研究
专题综述
音乐教育
创作及有关评论
特别报导

中国音乐年鉴 · 2009 ·
· 学术研究 ·

2008 年中国古代音乐史研究综述

李宏锋

据笔者不完全统计，2008 年公开发表或出版的古代音乐史研究论文及专著（包括论文集）计 240 余篇，其中考古资料与乐器、音乐书谱文献、乐律专题、音乐作品与风格、音乐学术批评等研究相对突出，下面分述之。

一、乐律学研究

古代乐律学研究，是古代音乐史研究的重要部分，本年度取得不少值得关注的成果。从研究对象看，本专题的近 40 篇论文中，探讨多集中在古代律、调方面，约占乐律论文的 75%，古谱和乐器法等方面内容相对较少。下面选取较有代表性成果略作介绍。

戴念祖先生的《天潢真人朱载堉》于本年出版，这是作者对其20多年前旧著《朱载堉——明代科学和艺术巨星》的深化。全书以雄辩史实和丰富资料论证了朱载堉发明十二平均律的首创之功，提出该理论传播、影响西方的路线和可能性，全面展示出朱载堉充满传奇色彩、跌宕起伏的一生及其在乐律、乐器、舞蹈、绘画、诗歌、数学、物理、天文、历法等领域的巨大成就，是古代乐律学研究方面的代表成果。① 本年度还有几篇以阐发朱载堉乐律理论合理性为主旨的论文，涉及朱氏的琴律理论、十二律“阴阳”及上下相生之论、大司乐音乐形态考证及朱载堉乐学思想等方面②，丰富了学界对朱载堉学术理念的认知。

古代琴律研究方面，李玫撰文介绍朱熹《琴律说》的主要内容，认为其律学思想根本上是追随三分损益律的，同时又灵活运用三倍反生实现对三分损益律的突破，《琴律说》强调操作层面的布徽法和声律间三分损益法数理规范间的明确对应，使其理论不可避免地产生矛盾。文章还对《琴律说》常用版本中的数据错误作了校勘。③ 这种以乐律学研究为基点反思并系统整理古代音乐文献的努力，对古代音乐史料建设和乐律研究深入开展有积极意义。

赵玉卿的论文反思“康熙十四律”问题，认为它是基于箫、笛等匀孔吹管乐器实践提出的一种不作管口校正的管律理论，着重分析了该理论对“三分损益”与“隔八相生”不同、“折中取

---

① 戴念祖：《天潢真人朱载堉》，郑州：大象出版社，2008年。

② 郭树群：《关于朱载堉琴律理论的再认识》，《音乐研究》2008年第1期，第11—19转第26页；谷杰：《三分损益十二律“大、小阴阳”之说与“上、下相生之序”——朱载堉〈律学新说·论大阴阳、小阴阳〉解析》，《黄钟》2008年第2期，第129—135页；王洪军：《〈乐学新说〉“大司乐”之音乐形态研究》，《中国音乐学》2008年第3期，第73—80页；杨善武：《一笔宝贵的乐学遗产——朱载堉乐学思想浅识》，《中国音乐》2008年第1期，第110—111页。

③ 李玫：《〈琴律说〉文本解读——兼及常见的校勘错误》，《音乐研究》2008年第5期，第79—89页。

声”、“管律”与“弦度”区别、“七声”与“阴阳律吕”对应等的论证，认为“康熙十四律”涉及的不仅是音乐实践，还包括不少乐律形态问题，反映出传统乐律学从理论研究走向应用实践的发展，是古代乐律研究的积极探索。①

李宏锋的论文通过对钱乐之三百六十律的结构分析，认为学界将第360律安运与黄钟之间的音程值定为“钱氏音差”的论断，存在可商榷之处。“钱氏音差”系三百六十律中变律生还黄钟的最小音差，它不是黄钟与第360律安运间的音程值，而应位于第307律亿兆与黄钟之间。②

总体而言，本年古代律学研究的多数成果，都能在前人基础上提出新见，有力推动学术创新发展。

宫调理论研究方面，陈欣从乐器制作、调音及演奏入手，论证古代音乐中大量的旋宫转调实践，认为三分损益律和纯律理论中的“黄钟往而不返”，并不能成为否定古代丰富旋宫实践的根据。③ 张红梅撰文分析《白石道人歌曲》、《越九歌》和《风雅十二诗谱》乐谱的宫调属性，认为从各曲落音规律、旋法特征看，谱中“雅乐音阶商调式的实质是燕乐音阶宫调式”。④ 吴志武从《九宫大成》编者对“燕乐二十八调”的认识、《九宫大成》的宫调分配等方面，分析《九宫大成》的调式及宫调关系，探讨《九宫大成》宫调与燕乐二十八调的关系，认为二者宫调名实不符，《九宫大成》

---

① 赵玉卿：《也论“康熙十四律”》，《黄钟》2008年第4期，第187—194页。

② 李宏锋：《“钱氏音差”解析》，《南京艺术学院学报》（音乐与表演版）2008年第1期，第6—8页。

③ 陈欣：《“旋宫”问题的存在及其解决途径》，《南京艺术学院学报》（音乐与表演版）2008年第3期，第74—78页。

④ 张红梅：《三种南宋乐谱中雅乐音阶商调式乐曲的宫调分析》，《交响》2008年第4期，第26—33页。

在宫调使用调式数量上与燕乐二十八调不合。[①] 王安潮据唐宋文献记载，论证唐大曲创作伊始的"一宫所属"特性及流传使用中存在的"移宫"、"犯调"现象。[②] 方建军结合出土器物测音论证《周礼·大司乐》"商声、商调"问题，认为西周礼乐并非普遍不用商声，至少在西周陶埙和西周晚期编钮钟上已有商声存在。[③]

刘永福本年有4篇文章涉及宫调理论，分别探讨了传统音乐的"借字"旋宫手法及其参与下的"重四宫"、"工尺七调"和"五调朝元"等现象；基于对《中国传统乐理基础教程》的批判导出对"应声"与"八音之乐"的思考；基于对吴志武理论的批判而对"一均用不过宫、商、角、徵、羽五声"等史料的重新认定与解读；利用"四音音列"及"半音（小二度）关系"建构传统七声音阶组合模式，并以此完善一均、三宫、十五调的"同均三宫"理论，体现出作者在传统乐学理论方面较深入的思考。[④]

杨善武发表了两篇争鸣文章，就黄翔鹏《中国传统音乐一百八十调谱例集》中"混杂不同体系"问题，和童忠良等编著的《中国传统乐学》在"中西音体系的比较"方面的"错误"进行批评。[⑤] 自黄翔鹏先生提出同均三宫理论以来，学界赞成、反对之

---

① 吴志武：《〈九宫大成〉宫调与燕乐二十八调之关系》，《音乐研究》2008年第2期，第53—64页。

② 王安潮：《唐大曲的宫调研究》，《音乐研究》2008年第1期，第20—26页。

③ 方建军：《〈周礼·大司乐〉商声商调考》，《中央音乐学院学报》2008年第3期，第28—31页。

④ 刘永福：《"借字"探赜》，《交响》2008年第3期，第28—30页；《"应声"与"八音之乐"刍议》，《天籁》2008年第1期，第3—8页转第22页；《"一均用不过五声"究竟说的是什么？——兼复〈读"也谈七律定均五声定宫"〉中的几个问题》，《乐府新声》2008年第4期，第155—161页；《传统七声调式音阶组合模式》，《南京艺术学院学报》（音乐与表演版）2008年第1期，第9—13页。

⑤ 杨善武：《五声性体系与七声体系的分野——由张红梅文所引发》，《天籁》2008年第4期，第58—65页转第74页；《中西音体系比较之辨正》，《交响》2008年第1期，第37—44页。

声不断，相当一部分论辩对该理论的充实完善有积极意义。“同均三宫”在当前传统音乐理论建设中，依然发挥着不可替代的作用。

古谱解读研究方面，李玫的论文关注古琴减字谱中蕴含的律学信息，认为它不仅是一种描述演奏方式的记录体系，更是律学理论与实践相结合的文本，因为琴谱在记录按音节点的同时也提供了弦长比条件。文章举例论证古琴减字谱蕴含的多样化运律方案和古琴音乐的纯律系统化历程等问题，对深化减字谱和琴律理论研究有积极意义。① 古谱数字化方面也有成果问世，丁晓君等人的论文在前人研究基础上，给出古琴减字谱的编码与编辑方法，即将减字谱中的减字符号通过结构拆分，转化成表达式或分析树形式在计算机中表示、分析和存储，并开发了初步的古琴减字谱编辑软件系统，以求实现大批量减字谱编辑。② 此外，吴志武较为全面地评价了陈应时先生的敦煌乐谱研究；姜姝则综论了工尺谱名、谱字源流及字体流变等问题。③

值得一提的是，2008 年 5 月，东方古谱学家澳大利亚悉尼大学的艾伦·曼瑞特教授，捐赠上海音乐学院“中日音乐文化研究中心”大量古乐谱与文献资料，并借此契机，该中心组织“东亚古谱学研讨会”，举办“唐乐古谱解译音乐会”，为唐代音乐研究的深入开展提供了新契机。④

古代乐曲结构及作曲法研究方面，褚历的专著《西安鼓乐的

---

① 李玫：《古琴减字谱中的隐藏智慧——古琴谱中独有的律学资料展现出琴律发展历程》，《中国音乐》2008 年第 1 期，第 86—90 页转第 92 页。

② 丁晓君、叶婷婷、周昌乐：《古琴减字谱的编码与编辑方法》，《中国音乐学》2008 年第 2 期，第 93—96 页。

③ 吴志武：《陈应时先生的敦煌乐谱研究——兼评〈敦煌乐谱解译辨证〉》，《中国音乐》2008 年第 2 期，第 69—72 页；姜姝：《工尺源流补证》，《中国音乐》2008 年第 3 期，第 32—36 页转第 101 页。

④ 赵维平：《唐代音乐研究的新展开》，《音乐艺术》2008 年第 4 期，第 91—93 页。

曲式结构》，运用曲式学理论和方法，较系统地分析、总结西安鼓乐的曲式结构，包括曲式结构形态、曲式结构原则和音乐发展手法等，并在此基础上探讨了西安鼓乐曲式的历史成因和文化内涵。① 刘正维的论文通过对历史文献、作曲实践、形态发展及作品的剖析，论述了千年来我国戏曲作曲史的动态规律，并从音乐结构、旋律写作、过门发展、主题创作、调式调性驾驭、性格化创作等方面，阐述诸多具有民族特性的作曲技术与技巧问题，对戏曲音乐研究及当代戏曲音乐创作有积极借鉴意义。②

二、音乐书谱文献研究

古代乐谱与文献中的音乐史料是音乐史研究的基础，历来受到学者重视。本年度的音乐书谱文献研究，既有对“正史乐志”等官修文献的研究，也有对乐谱和专题文献的稽考，还有对音乐文献学科方法论的探讨。

正史乐志研究方面，有温显贵的专著《〈清史稿·乐志〉研究》。该书是王小盾先生近年来主持的“历代乐志律志研究”课题的一部分，共分上、下两编，对《清史稿·乐志》的撰修、史料来源及内容等作系统研究，在此基础上探讨清宫廷音乐面貌和礼乐制度，较完整地反映出清代礼乐及宫廷音乐的基本情况。③

古谱的文献学研究主要集中于《新定九宫大成南北词宫谱》和古琴谱两方面。吴志武基于其2007年博士论文《〈新定九宫大成南北词宫谱〉研究》，本年发表4篇涉及《九宫大成》的论文：

---

① 褚历：《西安鼓乐的曲式结构》，北京：中央音乐学院出版社，2008年。

② 刘正维：《戏曲作曲史的动态规律》（上、下），《黄钟》2008年第4期，第74—84页；2009年第1期，第101—114页。

③ 温显贵：《〈清史稿·乐志〉研究》，武汉：崇文书局，2008年。

《〈新定九宫大成南北词宫谱〉收录的清宫戏》一文指出，《九宫大成》有六分之一曲牌源于清宫戏，是《九宫大成》曲文和南北词曲乐的重要来源，对该谱编纂体例产生重要影响[①]；《〈太古传宗〉与〈九宫大成〉的比较研究》，分析二谱的编纂者、编纂时间、曲文及曲乐，认为《九宫大成》参考了《太古传宗琵琶调西厢记曲谱》与《太古传宗琵琶调宫词曲谱》，证明《九宫大成》在昆曲之外另有来源[②]；另两篇文章则分别探讨了《九宫大成》收录元明杂剧及宋元南戏、明清传奇的情况。[③] 作者的另一篇文章，还对俞樾杂剧《老圆》这份南杂剧谱的音乐特点作了分析。[④]

古琴谱研究方面以司冰琳的两篇论文为代表，考证了《枯木禅琴谱》的版本、书名和编者释空尘的琴学活动，较为详尽地分析了该谱的琴论、指法、琴曲构成、宫调系统及创作琴曲情况，揭示出《枯木禅琴谱》与《五知斋琴谱》和《自远堂琴谱》一脉相承的关系以及释空尘在琴乐发展中的贡献。[⑤] 此外，许海帆对留存于广东地区的手抄传本《古冈遗谱》作比较研究，探析该琴谱的历史原貌和流传过程及其在当代岭南琴派的传承状况。[⑥]

---

① 吴志武：《〈新定九宫大成南北词宫谱〉收录的清宫戏——曲文、曲乐材料来源考之一》，《南京艺术学院学报》（音乐与表演版）2008年第1期，第20—25页。

② 吴志武：《〈太古传宗〉与〈九宫大成〉的比较研究——〈九宫大成〉曲文、曲乐材料来源之三》，《天籁》2008年第4期，第48—57页。

③ 吴志武：《〈新定九宫大成南北词宫谱〉收录的元明杂剧考》，《天籁》2008年第1期，第9—16页；《〈九宫大成〉收录的宋元南戏与明清传奇考》，《星海音乐学院学报》2008年第3期，第14—26页。

④ 吴志武：《一份珍贵的“南杂剧”乐谱——俞樾的杂剧〈老圆〉》，《交响》2008年第3期，第8—10页。

⑤ 司冰琳：《〈枯木禅琴谱〉研究及作者考证》，《中国音乐学》2008年第1期，第8—15、7页；司冰琳：《〈枯木禅琴谱〉内容与创作琴曲研究》（上、下），《音乐研究》2008年第2期，第65—72页及第3期，第33—99页。

⑥ 许海帆：《〈古冈遗谱〉琴曲传承及流变探微》，《星海音乐学院学报》2008年第4期，第57—60页。

以某一历史阶段的音乐记录为对象，考察其文本总体特征和演进规律，是古代音乐文献研究值得提倡的做法。李颖的博士论文《明清音乐记录特征研究》就是这方面的有益尝试。该文将明清音乐记录分为“乐谱记录”和“音乐录制”两类，探讨明清乐谱的规模、种类、记法、思维特点及清末音乐录制的使用情况，较全面地展现出明清音乐记录的面貌。此研究进一步拓展、细化，有助于深化古代音乐传播与本体风格等研究。

道教音乐史料也越来越引起学者重视，以蒲亨强的8篇论文为集中代表①，分别介绍了北魏至清代的诸多道教科仪文献，梳理其中有关道教仪式音乐的记载，涉及唐末道教科仪，元朝灵宝派科仪，明代上清派、灵宝派与御制斋醮科仪，清代正一派、全真派科仪等诸多仪式用乐，并在此基础上关注各时期科仪音乐的变化与联系，为道教仪式音乐研究提供了文献基础。逯凤华的硕士论文结合文献考订与田野调查，对抄写于清末至民国的泰山岱庙藏谱《玉音仙范》作较为系统的研究，揭示出制度制约下礼乐与俗乐的一致性及区域丰富性特征，为探讨泰山及其周边区域祭祀和礼仪用乐提供了参考。②

其他方面，杨晓霭、李玫以“燕乐二十八调”研究为例，围

① 这8篇论文分别是：《杜光庭〈太上黄箓斋仪〉音乐资料研究》，《音乐探索》2008年第1期，第2—6页；《元〈灵宝领教济度金书〉音乐史料研究》，《乐府新声》2008年第1期，第103—107页；《明代〈上清灵宝济度大成金书〉音乐史料研究》，《乐府新声》2008年第2期，第134—138页；《明代御制斋醮音乐史料研究》，《中国音乐》2008年第2期，第43—54页；《清代〈青玄济炼铁罐施食〉音乐资料研究》，《中国音乐》2008年第3期，第22—27页；《清代〈太极灵宝祭炼科仪〉音乐资料研究》，《音乐探索》2008年第4期，第16—21页；蒲亨强、韩革新：《清代〈铁罐斛食全集〉音乐史料研究》，《乐府新声》2008年第4期，第113—116页；蒲亨强、谈欣：《存见道乐史料研究——北魏时期》，《乐府新声》2008年第3期，第112—114页。

② 逯凤华：《泰山岱庙藏谱〈玉音仙范〉的相关研究》，中国艺术研究院音乐研究所2008年硕士论文。

绕资料搜集与目录版本、资料梳理与校勘考订、资料阅读与辨疑注释、资料分析与探求义理等方面，揭示正确、规范的文献学方法在学术研究中的重要性。[①] 喻意志的《〈古今乐录〉考》以所辑佚文为基础，考证该书的流传情况、内容、分类及资料来源[②]，为学界正确认识和运用这部汉魏六朝乐府的重要文献提供依据；唐继凯、王胜华的文章，则分别对《律吕正义后编》卷一百二十八之“乐问二”和部分先秦乐舞文献作点注、说明。[③]

本年度古代音乐文献研究取得了一定成绩，一些论文尚停留在文献介绍层面，缺乏对文献学方法的系统掌握和自觉运用。建立并完善古代音乐文献学，将文献学理念与方法贯彻于音乐史研究，使其发挥应有作用，是音乐史研究在未来不断深化、拓展的可循之途。

三、考古资料及乐器研究

本年度，3篇音乐考古与器乐组合研究方面的博士论文值得关注。冯卓慧的论文以商周镈为对象，以对目前所知430多件镈的系统研究为基础，对每阶段镈的墓葬信息及形制、纹饰、音响性能、音列构成与组合形式等作横向剖析与纵向比较，基本理清了此类青铜乐器的起源、发展、兴盛以及衰亡的历史轨迹，确立起镈演变发展的谱系结构，为商周礼乐文明研究提供了丰富的实物资料和有序

① 杨晓霭、李玫：《音乐文献整理的文献学方法及其规范——以“燕乐二十八调”的研究为例》，《文艺研究》2008年第11期，第92—101页。

② 喻意志：《〈古今乐录〉考》，《中国音乐学》2008年第3期，第81—87页。

③ 唐继凯：《律数合於易（点注）——〈律吕正义后编〉卷一百二十八·乐问二》，《交响》2008年第4期，第34—37页；王胜华：《先秦表演艺术史料汇笺（散乐卷）》，《中国音乐》2008年第4期，第81—88页。

参照标尺。[①] 邵晓洁的论文以楚系乐钟为对象，较全面地搜集了著录、传世、出土的500余件楚钟材料，从外部特征、音乐性能和组合形式三方面归纳出楚钟形制的基本特征，探讨楚钟形制变化与音乐音响间的联系，概括并梳理楚钟纹饰、铭文基本特点和变化过程，阐释其与中原钟的基本关系及反映出的礼乐文化内涵，总体实现了对楚钟的历史分期研究。[②] 唐代是古代器乐艺术高度发达时期，孕育出多种独立的器乐合奏形式。刘洋的博士论文以此为对象，考辨唐代不同时期宫廷乐队的组合及编配形式，探索其形成条件、嬗变历程及社会影响等，揭示出它们对唐代器乐、歌舞艺术全面繁荣所起的推动作用。[③]

考古音乐图像和古文字研究方面，庄壮对敦煌壁画中的6300多件乐器作系统梳理，探讨其乐器种类及不同时代多样化的组合方式，归纳出敦煌壁画乐器组合的旋律性、色彩性、节奏性特征，为传统乐器组合研究提供了较丰富史料。[④] 方建军撰文考证秦公一号大墓所出墨书竹简上的“簧”字，认为其所指应是拨奏体鸣乐器，而非气鸣乐器笙、竽或其簧片。[⑤] 王进锋的论文在释读西周文盨铭文基础上考证殷见礼，指出殷见礼的主体不是王而是士百父，行殷见礼时会有小南之类的乐舞表演。[⑥]

音乐史家李纯一先生年逾八旬依然笔耕不辍。天津音乐学院音乐学系于2007年11月专访李先生，2008年发表了部分访谈内容，涉及音乐考古研究的一些问题。在谈到考古测音时李先生指出，笛、埙等吹奏乐器音高变化较大且随乐曲进行而有调整，不能按一

---

① 冯卓慧：《商周镈研究》，中国艺术研究院2008年博士论文。

② 邵晓洁：《楚钟研究》，中国艺术研究院2008年博士论文。

③ 刘洋：《唐代宫廷乐器组合研究》，中国艺术研究院2008年博士论文。

④ 庄壮：《敦煌壁画乐器组合艺术》，《交响》2008年第1期，第7—17页。

⑤ 方建军：《秦墨书竹简与乐器“簧”》，《交响》2008年第1期，第5—6页。

⑥ 王进锋：《西周文盨与殷见乐》，《交响》2008年第2期，第18—22页。

种方法测音。现在的测音大都固定一个姿势、一个标准，有些脱离实际。对当前音乐考古研究的不足，李老也直言不讳，认为目前的音乐考古主要是乐器“陈列”，应更多关注乐器形制、音响自身发展演变规律和不同地区乐器间的相互影响；要强调考古学知识、接触实物、接触文献在音乐考古研究中的重要性，强调出土乐器、图像、古文字、文献记载各方面资料综合研究的必要性。李老尤其强调“坐冷板凳”的意义：“搞音乐考古得有耐心，比方说对今天出土的乐器等，不能很随便地加以推断，因为将来还有新的发现，中国地下的东西潜藏量很大，而且现在考古发现大部分不是主动发掘所得，都是随着国家的建设才去考古，不是真正按照一个系统去发掘。所以要有耐心，浮躁就会闹笑话。”① 李老“宁慢爬，勿稍歇”的治学精神，对完善音乐考古研究有积极意义。

四、曲牌与音乐风格研究

曲牌是中国音乐发展中的独特现象，在音乐形态研究中占有重要地位，越来越受到学者重视。本年曲牌及风格流派研究方面成果颇丰。音乐学家冯光钰近年来对几百首传统曲牌进行大量考释，结合传统音乐遗存研究曲牌流变历程，探讨曲牌的形成和音乐特点，为学界提供出一份可贵的音乐史音响资料档案。② 在《音乐传播视野中的曲牌考释研究》中，冯光钰集中阐述音乐传播学视野下的曲牌研究理念，力图通过对曲牌的追源溯流，找出各种曲牌及其变

---

① 李纯一等：《李纯一先生专访》，《天籁》2008年第2期，第67—71页。关于考古测音，方建军先生的《出土乐器测音研究的几个问题》亦可参考，载《音乐艺术》2008年第4期，第94—98页。

② 《乐府新声》自2007年第1期开始连载冯先生成果，2008年刊出其系列研究的5至8辑。冯光钰：《中国历代传统曲牌音乐考释》（5—8），《乐府新声》2008年第1—4期，第92—102、113—133、93—111、84—95页。

体间的血缘关系，并从曲牌音乐传播历史及途径、同宗曲牌音乐与异宗曲牌音乐、声乐曲牌与器乐曲牌多向互易移植的变体、曲牌音乐的千变万化及其特有的音乐创作思维、在“论”与“证”相结合的考释中探寻曲牌音乐的传播发展路径等五方面，探讨曲牌的传播及变化规律。① 作曲家于林青结合自身实践经验，近年来也阐述了对曲牌音乐的认识和理解，提出所谓“曲牌音乐系统”，试图探究曲牌音乐发展变化的规律和方法。②

董维松的文章从调式、旋法、结构等方面，对北曲正宫套首牌【端正好】唱腔作较详细的形态学剖析。③ 伍国栋的文章讨论《四合》曲名与核心曲目、《四合》族套曲分组等问题，得出《四合》类套曲“母曲”是民间小曲【玉娥郎】的结论。④ 这种以单一或某类曲牌为对象的音乐形态及文化背景研究，对深化古代音乐本体认识大有助益。本年度此类研究还有对【剪靛花】、【扑灯蛾】、【打枣竿】、【寄生草】、【石榴花】、【马头调】、【锁南枝】等曲牌源流、演变、运用、音乐风格的分析，篇幅所限不再枚举。

本年度还有两篇博士论文涉及曲牌研究。蒯卫华的论文以昆曲（南曲）商调曲牌曲腔关系为对象，对昆曲商调 19 个曲牌中的上百首唱段作音乐形态分析，探讨影响曲腔关系的诸多因素并阐释其本质，认为在昆曲“历史建构”过程中，“唱词、唱腔、口法唱法”的三角合力结构对昆曲曲腔关系保持有直接影响。⑤《明刊三

① 冯光钰：《音乐传播视野中的曲牌考释研究》（上、下），《中国音乐》2007 年第 4 期，第 15—30 页；2008 年第 1 期，第 7—16 页。

② 于林青：《曲牌音乐学习笔记》（上、中、下），《中国音乐》2006 年第 1 期，第 54—60 页；2008 年第 1 期，第 57—68 页；2010 年第 2 期，第 51—56 页。2008 年发表论文，为该系列中的“续篇、终结篇”。

③ 董维松：《“南北曲腔”中短小曲牌研究系列——正宫“端正好”》，《中国音乐》2008 年第 3 期，第 15—17 页转第 78 页。

④ 伍国栋：《“四合”与“四合”族》，《音乐研究》2008 年第 6 期，第 47—62 页。

⑤ 蒯卫华：《昆曲商调曲牌曲腔关系研究》，中国艺术研究院 2008 年博士论文。

种》（包括《新刻增补戏队锦曲大全满天春》、《精选时尚新锦曲摘队》、《新刊弦管时尚摘要集》）、《袖珍写本道光指谱》和《清刻本文焕堂指谱》是近年来陆续发掘并公之于世的明清南音传本，加上较早的清末印本《泉南指谱重编》，都具有很高的学术价值，是追溯明清以来南音历史的重要依据。张兆颖的博士论文以此为对象，梳理明清传本曲牌和滚门存在情况，对明清传本曲牌和滚门及与宋元曲牌间的传承关系、歌词承续关系、明清传本曲牌圈撩谱及清传本曲牌工尺谱旋律等作对比分析，总结明清南音曲牌发展轨迹，解读南音曲牌体音乐构成要素的“塔式结构”，是深化南音曲牌研究方面的有益探索。①

古代乐种、流派与风格研究方面，伍国栋撰文探讨江南丝竹笛箫独特风格的渊源，认为这是文人音乐家介入形成的竹笛演奏昆曲传统和洞箫演奏琴乐传统的继承发展。② 刘承华的文章据《五知斋琴谱》所收金陵派曲谱与此前南京琴人其他琴谱的关系，推论明代江派和清代庄臻凤不是《五知斋琴谱》所说金陵派，也很可能不是王坦所说金陵派，清人所说金陵派应另有其人。③ 李德敬论述诸城琴派俗乐风格的生产背景、表现手法，认为这是琴人主动选择的结果，可成为琴乐在当代的发展方向。④ 吴慧娟的论文以浦东派和汪派为例，阐述琵琶流派形成的标志和应具备的社会性、师承性、审美性、创新性特征。⑤ 音乐作品研究方面，有陈秉义等人以

---

① 张兆颖：《明清南音传本曲牌研究》，福建师范大学2008年博士论文。

② 伍国栋：《江南丝竹笛箫演奏的“昆曲”“琴乐”传统》，《中国音乐》2008年第2期，第1—5页转第12页。

③ 刘承华：《探寻历史上的金陵琴派》，《乐府新声》2008年第2期，第139—142页。

④ 李德敬：《论诸城琴派的民间俗乐风格》，《星海音乐学院学报》2008年第3期，第38—43页。

⑤ 吴慧娟：《琵琶流派形成的标志和特征》，《中国音乐学》2008年第3期，第35—38页转第42页。

《海青拿天鹅》为主对古代契丹音乐文化考察研究。[1]

五、乐制乐事乐种研究

历代与音乐有关的制度规定及各类机构设置，对音乐发展举足轻重。本年这方面研究也收获颇丰。《关注明代王府的音乐文化》一文，探讨明代各王府乐人来源、用乐统一性、乐籍制度影响等问题，揭示出王府用乐与宫廷用乐在礼乐层面上的一致性与王府音乐的创造性特征，文章还涉及明代河南境内王府用乐及其对朱载堉研究的支持等问题。[2]《从〈朝天子〉管窥礼乐传统的一致性存在》，以明初以来传承六百余年的礼仪用乐《朝天子》为例，实证传统音乐整体一致性下的区域丰富性，构建制度影响下本体一致性的系统研究。[3] 张咏春本年提交的博士论文，将目光投向乐籍制度中的“礼乐户”群体，指出“礼乐户”是萌发于北宋，雏形于金，成型于元，在明清得到继承延续，至清亡后解体的出身于“非贱民”的阶层，专门承应祭坛之上的坛庙吉礼礼乐，与乐户在社会身份、社会对待、行使职能等方面有明显区别的群体。论文重点探讨礼乐户的性质、历史沿革、群体构成、管理分布以及在吉礼用乐中的承应情况等。[4] 程晖晖的论文则重点探讨历代女乐与城市音乐文化间的互动关系，也属乐籍制度总体研究的深入和细化。[5]

---

① 陈秉义、杨娜妮：《海青、契丹、琵琶与琵琶曲〈海青拿天鹅〉——有关契丹音乐文化学习考察研究笔札》（上、下），《乐府新声》2008 年第 2 期，第 88—90 页；2008 年第 3 期，第 79—86 页。

② 项阳：《关注明代王府的音乐文化》，《音乐研究》2008 年第 2 期，第 40—52 页。

③ 项阳、张咏春：《从〈朝天子〉管窥礼乐传统的一致性存在》，《中国音乐》2008 年第 1 期，第 33—42 页。

④ 张咏春：《中国礼乐户研究的几个问题》，中国艺术研究院 2008 年博士论文。

⑤ 程晖晖：《乐籍制度下的女乐与城市音乐文化》，《中国音乐学》2008 年第 2 期，第 73—81 页转第 85 页。该文系作者博士论文《秦淮乐籍研究》第一章。

历代音乐机构研究方面，康瑞军、温显贵、黎国韬等人成果值得关注。康瑞军《论唐末仗内教坊的实质及其他》一文对岸边成雄等学者观点提出异议，认为文献记载的唐末仗内教坊即太常寺原有鼓吹署教习机构，论证了仗内教坊的职掌、人员、位置变迁等问题，指出其对宋代钧容直和东西班等禁军音乐机构的重要影响。康瑞军的其他两篇论文，涉及晚唐五代宫廷乐官在管理设置、活动重心、社会地位等方面的变化，以及南宋宫廷音乐机构及乐官设置的“减省”与“临时性”特征和南宋宫廷音乐俗乐化的制度依据等问题。① 温显贵的论文考证明代宫廷音乐状况，认为其雅乐并不健全，乐工难寻，由道人充任，神乐观缺乏教习且管理混乱，礼乐体制废弛，音乐机构正常功能已蜕变。② 黎国韬对“总章”这一较少受关注的古代乐官官署名进行研究，探讨西汉至北齐总章机构的兴衰历程。③ 这些论文对深入研究古代音乐机构变迁，尤其宋以来音乐史的某些空缺有积极意义。古代乐制及乐事方面研究，还有对《唐会要》所载“天宝十三载改诸乐名”史料的分析，对明清陕南外来移民对当地音乐文化影响的探讨，对六朝世家大族乐舞生活的钩沉，对汉代“元会仪”礼乐活动的考证等。④

---

① 康瑞军：《论唐末仗内教坊的实质及其他》，《黄钟》2008年第3期，第54—60页；康瑞军：《晚唐五代宫廷乐官制度考述》，《交响》2008年第3期，第24—27页；康瑞军：《南宋宫廷音乐机构与乐官制度考述》，《天籁》2008年第4期，第43—47页转第79页。

② 温显贵：《对明代宫廷音乐状况的几点认识》，《音乐艺术》2008年第4期，第99—102页。

③ 黎国韬：《总章考》，《音乐研究》2008年第5期，第39—45页转第89页。

④ 郑祖襄：《〈唐会要〉“天宝十三载改诸乐名”史料分析》，《中央音乐学院学报》2008年第3期，第12—27页转第37页；王晓平：《明清移民与陕南民间音乐的流布》，《南京艺术学院学报》（音乐与表演版）2008年第3期，第54—60页；韩启超：《六朝世家大族乐舞生活考》，《交响》2008年第4期，第19—25页；张瑜：《试论汉代“元会仪”所体现的音乐政治论思想》，《交响》2008年第4期，第87—94页。

本年古代乐种研究成果主要体现在戏曲方面。韩启超的博士论文重点探讨音乐在戏曲继替变革中的作用，指出音乐不仅是戏曲最重要的组成部分，还是孕育、催生、哺育戏曲成长的巨大推力；正是音乐体制变革引领戏曲前进，形成中国戏曲史“一代有一代之戏曲”的继替演进。[①] 论文揭示出音乐在戏曲演进中的引领作用，对总结戏曲史规律、探寻未来戏曲发展的突破点具有积极启示。张英的博士论文以明代南京剧坛为研究对象，综合戏曲活动的众多内容，从戏曲创作、戏曲表演、戏曲理论、戏曲刊刻等方面，力求全面展现明代南京剧坛整体面貌。[②] 陈建森等人的论文，则试图通过观照宋元文化生态环境、戏曲生产和消费链、剧场交流语境等因素对戏曲审美、发展演变和演剧形态的影响，合理解答学界所谓的王国维“戏剧史难题”。[③] 此外，一些研究还涉及唐大曲、道教经韵、泉州南音、古代巴渝舞等乐种，可资参考。

六、域外音乐及音乐交流研究

中华音乐文化源远流长，很早便远播海外，同时不断吸收外来音乐养分，使自身焕发勃勃生机。从某种意义上说，一部中国音乐史就是一部音乐文化交流史。正因如此，了解中外各民族间音乐流动的史实，了解亚洲各地乃至更大地域范围的传统音乐形态及其历史演化，将其与中国本土音乐史料作综合比较，对于开阔音乐史学视野、深化中国古代音乐史研究大有裨益。单纯的音乐文化交流研究，也将在此理念下获得更为深刻的史学方法论意义。本年度此专

① 韩启超：《音乐在戏曲继替变革中的作用》，南京艺术学院2008年博士论文。

② 张英：《明代南京剧坛研究》，南京师范大学戏剧文学2008年博士论文。

③ 陈建森、莫嘉丽：《王国维的“戏剧史难题”与宋元戏曲历史生成》，《文艺研究》2008年第1期，第87—96页。

题的研究可大致分为“古代日韩等国音乐及其与中国的联系”、“古代丝绸之路音乐文化”、“中西（欧）音乐交流”三部分。

2007 年 9 月，武汉音乐学院举办“第七届中日国际音乐比较学术研讨会”，本年部分日中学者的参会论文在《黄钟》杂志发表。日本大学教授蒲生乡昭的文章，以 1847 年出版的斋藤月岑（1804—1878）《声曲类纂》第一卷《宽永正保年间六扇古画屏风图选萃》绘画资料为根据，研究日本古典音乐中筝曲、地歌、尺八乐组成的“三曲合奏”，力图考证和描摹早至 17 世纪末的“三曲合奏”样式特征。①

《新撰乐谱》由源博雅（918—980）编写于康保三年（966），是日本现存最古的横笛乐谱，也是研究平安时代中期日本雅乐的重要史料，但江户时代（17 世纪）后的抄本只有原曲谱的四分之一。2002 年，宫内厅书陵部发布了室町时代（14—16 世纪）《新撰乐谱》保存的收录曲子目录。远藤彻的《围绕〈新撰乐谱·乐目录〉的诸问题》一文，介绍了该目录中的近 200 首曲名以及题名为《珍奇类》的乐谱，探讨《新撰乐谱》的编辑方针和原本构成等问题，对深入研究日本雅乐史和唐传日本乐舞等有重要价值。②

中国学者方面，郑荣达以日本学者提供的正仓院所藏尺八相关实物资料、测试数据与研究成果为基础，考辨尺八名称来源中的“一尺八寸说”，对尺八乐律结构、可能用调情况及唐前黄钟标准等问题展开讨论。③ 王耀华，以路次乐——琉球王朝一种仪式音乐为对象，较详细地分析其所存 6 首曲目的曲式结构、旋法、演奏手

① ［日］蒲生乡昭著、周耘译：《关于 17 世纪 20—40 年代的“三曲合奏”》，《黄钟》2008 年第 1 期，第 39—42 页。

② ［日］远藤彻：《围绕〈新撰乐谱·乐目录〉的诸问题》，《黄钟》2008 年第 1 期，第 43—48 页。

③ 郑荣达：《正仓院尺八的初探——正仓院藏乐器研究之一》，《音乐艺术》2008 年第 3 期，第 94—104 页。

法等特征，考证路次乐旋律源流。① 藏族学者嘉雍群培从学科划分、修习次第和佛教音乐名称等方面，比较日本与西藏佛教传承及佛教音乐的异同，认为日本佛教和日本佛教音乐处处显露出中国汉文化特点，而西藏佛教则更多地受到印度文化影响。② 赵维平扼要介绍了与中国古代音乐相关的保存于日本的音乐文献、乐谱、乐器，以及20世纪上半叶以来日本学者的研究成果。③

本年，由朴春妮翻译的《韩国音乐史》（部分）出版，该书作者张师勋为韩国音乐史学泰斗，全书涉及音乐制度、乐律理论、音乐家、古乐谱、音乐美学等内容，记叙了朝鲜半岛三国时代直至20世纪80年代近两千年的音乐历程，书后还附有朝鲜成宗王朝时的《乐学轨范》影印本。④

2008年，周吉先生不幸故去，这是我国音乐学界的重大损失。本年度，中央音乐学院出版社出版了他的专著《龟兹遗韵——论当代库车地区维吾尔族传统音乐与龟兹乐的传承关系》。该书通过对文献史料的梳理，对克孜尔等洞窟壁画及出土乐舞文物的分析比较，对当代库车地区流传的维吾尔族传统音乐与被公认为古代回鹘直接后裔的裕固族传统音乐的比较，与哈萨克、柯尔克孜、乌孜别克、塔塔尔、土耳其等操突厥语族语言诸民族传统音乐的比较，与印度、波斯、蒙古、阿拉伯等曾经对库车地区历史、文化产生重大影响的国家、地区、民族传统音乐的比较，初步探索出古代龟兹乐

① 王耀华：《琉球路次乐六首曲目旋律源流考》，《黄钟》2008年第1期，第21—34页。

② 嘉雍群培：《窥商日本与西藏佛教传承及佛教音乐的异同》，《黄钟》2008年第3期，第18—23页。

③ 赵维平：《中国及亚洲音乐研究中不容忽视的一角——日本的音乐资料及其研究成果》，《黄钟》2008年第2期，第95—101页。

④ ［韩］张师勋著，朴春妮译：《韩国音乐史》（增补），北京：中央音乐学院出版社，2008年。

的部分形态特点，认为当代库车地区的维吾尔族传统音乐，特别是其中与特定的、至今没有多大变化的农耕生产和生活习俗紧密结合的那些部分，在形态特点方面可能和古龟兹乐非常接近，是古西域音乐的活标本。[①]

近年来，四川音乐学院教育部科研项目《南北丝绸之路音乐文化对比研究》，提出关注南方丝绸之路音乐并将其与北方丝路作对比研究的计划，力图“对我国西部各民族音乐文化中所涵盖的乐器、乐舞、乐队、乐谱、乐种、作品及其所表现的乐律、音阶和音乐结构、风格等进行全方位的对比研究，并力图从人类历史上民族大迁徙所带来的地域变迁、文化流变和人文交融等方面进行广泛深入的探索，揭示其不同音乐文化间的异同，深究其发展变化的本源和流变”。本年度该课题的研究报告在实地考察基础上，对南北丝路音乐文化中的“乐器”和“乐舞”作初步对比。[②] 本项目构想宏阔，涉及内容颇多，是音乐交流研究方面的重要课题。如何在全面掌握相关资料基础上，实现对西部各民族音乐的深入挖掘和全方位对比研究，是该课题组不断开拓的重要任务。丝绸之路音乐文化交流方面，周耘《丝绸之路的东延与佛乐跨海东传》一文强调日本学者将奈良视为丝路东端的必要性，探讨此背景下佛乐东传的史实，可为深化佛乐东传对日本音乐影响方面的研究提供参考。[③]

中国与欧洲音乐文化交流方面，以宫宏宇的两篇论文为代表。《传教士与中国音乐：以苏维廉为例》，介绍了苏维廉在五声音阶、旋律、工尺谱等方面不同于其他传教士的见解，并由此广及19世纪来华的传教士群体，指出他们绝非观念上统一的、在时间和空间

---

① 参见周吉：《龟兹遗韵——论当代库车地区维吾尔族传统音乐与龟兹乐的传承关系》，北京：中央音乐学院出版社，2008年。

② 敖昌群等：《“南北丝绸之路音乐文化对比研究”考察研究报告》，《音乐探索》2008年第2期，第13—15页。

③ 周耘：《丝绸之路的东延与佛乐跨海东传》，《交响》2008年第1期，第18—23页。

上都没有变化的群体，对待来华传教士应具体分析，不应一概而论。[1]《狄就烈、〈西国乐法启蒙〉、〈圣诗谱〉》以所见中外文献资料为基础，考证狄就烈及其在山东的音乐教育活动，对比《西国乐法启蒙》的不同版本，厘清她所介绍的记谱法，凸显狄氏音乐活动在中外音乐交流史，特别是中国近代音乐教育史上的意义。[2]

海外学者对中国音乐史的研究，本年度也引发人们关注。王小盾撰文介绍20世纪20年代以来韩国学者有关“唐乐”的研究情况[3]，宫宏宇综述近20年来海外有关中国音乐研究的动态。[4] 这些论述为加强海内外学术交流提供了有益参考。

新史料的发现是推进史学研究的重要基础，本年有关音乐交流的重要成果都是在此基础上获得的。关注域外音乐及音乐文化交流，必须首先掌握大量域外及国内相关资料，否则论证难以深入——这也是本专题研究日后需加强的方面。

七、学术争鸣与方法论探讨

学科批评与方法论研究方面，本年度也有几篇颇见功力的论文。首先是学界围绕李荣有专著《汉画像的音乐学研究》展开的争鸣。李玫的《图像研究还是看图说话》一文，认为“该著过分放大了这些图像在文化史阐释中所能担当的作用，没有学科理论的

---

① 宫宏宇：《传教士与中国音乐：以苏维廉为例》，《黄钟》2008年第1期，第133—141页。

② 宫宏宇：《狄就烈、〈西国乐法启蒙〉、〈圣诗谱〉》，《中国音乐》2008年第4期，第89—97页。

③ 王小盾：《韩国学者的“唐乐”研究》，《音乐研究》2008年第5期，第20—28页。

④ 宫宏宇：《近二十年来海外有关中国音乐研究之发展与动向》（上、下），《音乐研究》2008年第3、4期，第83—99页；2008年第4期，第103—114页。

缜密思考和对图像及图像内容的全面分析”，进而从“理论缺失与方法错误”、“把臆想当创新”、“学术规范失守”等方面，对该书若干汉画像研究中存在的问题逐一剖析。[1] 随后，李荣有发表《汉画乐舞艺术研究起步阶段的回顾与展望——兼回应李玫的批评》，对李玫文章中的某些批评做了回应。[2]

本年度，郑祖襄发表论文考证《古今乐纂》“隋汉部坐乐”记载的真伪，认为《玉海》所载徐景安《乐书》引用的《古今乐纂》这段文字，与《隋书》、《旧唐书》、《新唐书》有关记载相悖，又与徐景安书原文不合，是北宋初年一段伪造的史料，与唐代坐立部的历史没有关系。[3] 王小盾不同意郑文论断，从古文标点、史料比较与考据、文献时代属性、同书异名与同名异书等十个方面，对《古今乐纂》佚文作详细考证，阐释其蕴含丰富的音乐史信息，确认其真实性，并在此基础上提出音乐文献辨伪的原则和方法。[4] 围绕《古今乐纂》真伪展开的学术争鸣，对推进古代音乐文献学建设无疑是有益的。

对《陈旸及其〈乐书〉研究》的批评，也是本年音乐史学评论的内容之一。一篇署名“尚笃”的文章，列举大量实例说明该书在《乐书》标点句读、陈旸生卒年、《乐书》所引儒家经籍、《乐书》成书等方面论述的失实与不足[5]；另一篇《陈旸及其〈乐

① 李玫：《图像研究还是看图说话——评李荣有〈汉画像的音乐学研究〉》，《文艺研究》2008 年第 5 期，第 138—146 页。

② 李荣有：《汉画乐舞艺术研究起步阶段的回顾与展望——兼回应李玫的批评》，《文艺研究》2008 年第 12 期，第 137—144 页。

③ 郑祖襄：《一段伪造的音乐史料——〈古今乐纂〉“隋代汉乐坐部”记载辨伪》，《音乐艺术》2008 年第 1 期，第 97—104 页。

④ 王小盾：《关于〈古今乐纂〉和音乐文献的辨伪》，《文艺研究》2008 年第 11 期，第 82—91 页。

⑤ 尚笃：《治学应以实事求是为根本宗旨——读〈陈旸及其乐书研究〉》，《中央音乐学院学报》2008 年第 2 期，第 133—137 页。

书〉研究中的一些问题》，则就陈旸的生卒年、《乐书》的性质与《乐书》中"俗部"内容等问题作进一步探讨，强调实事求是学风在科学研究中的重要性。①

音乐史学科方法论方面，有两篇文章值得关注。项阳的《传统音乐的个案调查与宏观把握——关于"历史的民族音乐学"》，回顾了民族音乐学学科方法论进入中国后的发展过程，特别注意中国学界对"历史的民族音乐学"理念的使用和认知。面对具有丰厚历史积淀的中国传统音乐，作者强调应从更为宏观的视角，从共时和历时相结合的、立体的、多层次的视角，对研究对象进行整体观照，在多学科"接通"和知识结构拓展中解决问题。此论对于如何立足传统音乐观照音乐史研究有一定借鉴意义。② 杨善武的文章通过对现有音乐史著作及相关研究的分析，从学术创新角度表达了推进音乐史学的设想。作者认为："中国音乐史学创新最终要落实到论著写作的创新上。论著的创新不是对已有论著的简单否定，而是在保持其合理性的基础上予以必要的更新、充实和提高；同时，实现论著创新，就必须对已有论著所存在的不足、缺陷以至某些错误有一个清醒透彻的认识。"③

本年度还有一批古代音乐研究方面的文集及知识性、普及型著作问世，如徐荣坤的《中国传统乐学探微》、郑祖襄的《华夏旧乐新探》、阴法鲁的《阴法鲁学术论文集》、郑祖襄的《中国古代音乐史》、孙星群的《福建音乐史》、刘东升与袁荃猷合编的《中国音乐史图鉴》（第2版）等。篇幅所限，不再枚举。此外，"中国

① 许在扬：《陈旸及其〈乐书〉研究中的一些问题》，《黄钟》2008年第2期，第102—112页。

② 项阳：《传统音乐的个案调查与宏观把握——关于"历史的民族音乐学"》，《中国音乐》2008年第4期，第1—7页。

③ 杨善武：《中国音乐史学创新——论著的创新》，《星海音乐学院学报》2008年第3期，第1—7页。

音乐史学会第十届年会暨第五届高校学生中国音乐史论文评选活动”，也于本年在苏州大学艺术学院举行，相关情况可参考戴嘉枋和王清雷的相关文章。①

纵观本年度的中国古代音乐史研究，学者们在乐律学、音乐文献、考古资料、曲牌与音乐风格、域外音乐及交流等方面用功颇勤，不乏佳作问世。对音乐文献、考古资料和域外音乐等的重视，反映出学界加强基础史料建设，扎实推进音乐史研究的愿望和努力；围绕学术规范和古文献辑佚辨伪展开的学术争鸣，对音乐史学科的健康发展大有裨益。与此同时，我们也应看到某些专题研究的不足。例如，有关古代音乐思想的十余篇论文中，方建军、杨赛、王维、宋祥瑞等人在“和同”思想演化、个人音乐观及专题综论方面有所新见②，其余多数文章的严谨性及理论深度均有待加强。古代音乐表演理论研究同样存在此问题，总体而言论证尚显薄弱。深化既有研究，加强薄弱环节，直至开拓新的研究领域，是未来中国古代音乐史学发展的主要任务。

---

① 戴嘉枋：《进步显著尚待完善——对部分第五届高校学生中国音乐史终评论文的讲评》，《音乐研究》2008 年第 6 期，第 5—9 页；王清雷：《中国音乐史学会第十届年会暨第五届高校学生中国音乐史论文评选活动综述》，《音乐研究》2008 年第 6 期，第 102—110 页。

② 方建军：《古乐“和”“同”思想试探》，《天籁》2008 年第 3 期，第 42—45 页；杨赛：《墨子“非乐”论》，《交响》2008 年第 3 期，第 11—17 页；王维：《以禅宗角度试析袁宏道的“真声”命题——从〈叙小修诗〉谈起》，《天籁》2008 年第 4 期，第 14—18 页转第 31 页；宋祥瑞：《“音心对映论”争论的意义及其问题》，《天籁》2008 年第 4 期，第 7—13 页。

中国音乐年鉴·2009·
·学术研究·

2008年乐律学研究综述

赵玉卿

2008 年的乐律学研究有不少学术成果面世，研究涉及乐律学的律、调、谱、器等方面。

一、乐律学总论

2008年，《中国乐律学百年论著综录（续编）》出版了。此书为《中国乐律学百年论著综录》的续编，收编了1990—2006年有关乐律学研究的各项成果。《中国乐律学百年论著综录》的编写体例是经黄翔鹏先生当年精心思考、最终审定的，这部“续编”继续保持了《中国乐律学百年论著综录》的编写体例，全书分为律、调、谱、器、综合参考五个部分，每一部分下又细分为多个小部分，对16年来所出现的有关乐

律学研究的成果进行了归纳综述。这一年度还召开了东亚乐律学学会的第三次年会，即第三届东亚乐律学国际学术研讨会，详细信息可参见宁颖《乐律学之新说——第三届东亚乐律学国际学术会议综述》① 一文，这次会议主题包括对乐律学名家名著之研究与述评、乐律学之比较研究、乐律学之“算法”研究、乐律学之文化隐喻研究、应用现代科技的乐律学研究五个方面。到目前为止，这个学会年会的召开仍然是轮流在中国、韩国两边举行。此届年会是在韩国召开的。

二、律

本年度有关“律”的研究，主要涉及律学思想、律数、律制及对文献的律学研究和评述等方面。

在“律学”总论方面有作为《中国传统音乐学丛书》系列之一的李玫著《中国传统律学》②，此书结构包括七章及序论、附录，涉及理论律学的方法、生律法的自然依据、律学研究历史的发展与回顾、新律的探索、琴律学、中国对十二平均律的研究及中国近现代乐律学研究状况等内容。本著首先对律学的学科定义、研究对象和范围给予界定，并以大量图表和实际具体的数学运算，对中国文献中所述律学的内涵进行了详尽、深入地探讨，具有学术性、前沿性和系统性的特点。

关于律学思想方面的研究成果，黄黎星、孙晓辉的文章《京房援〈易〉立律学说探微》③，对西汉京房依据“卦气”说的

① 宁颖：《乐律学之新说——第三届东亚乐律学国际学术会议综述》，《黄钟》2008年第2期，第28—31页。

② 李玫：《中国传统律学》，福州：福建教育出版社，2008年。

③ 黄黎星、孙晓辉：《京房援〈易〉立律学说探微》，《黄钟》2008年第4期，第175—181页。

《易》学像数模式，运用三分损益法建构"京房六十律"的立律学说进行探析，对"京房六十律"的价值与影响进行了阐述与评价。谷杰撰文《三分损益十二律"大、小阴阳之说"与"上、下相生之序"——朱载堉〈律学新说·论大阴阳、小阴阳〉解析》[①]，对朱载堉的阴阳观进行了论述，认为朱载堉在《律学新说》"论大阴阳、小阴阳"是一篇自《吕氏春秋》、《淮南子》问世以来，有关三分损益十二律相生次序的正本清源之作，对于揭示三分损益十二律次序问题，明辨"上生"、"下生"的真正涵义，具有重要启示作用。迟乃鹏《魏汉津及其雅乐乐律理论》[②] 对北宋后期雅乐乐律的制订者魏汉津的乐律理论进行了论述和批判。文章认为魏汉津的雅乐乐律理论主要有两点，一是"身为度"，二是"中正律"，并就魏汉津所制雅乐乐律产生的背景、其雅乐乐律的主要内容，以及当时及稍后之人对其批判等方面进行论述，认为其所谓的雅乐乐律理论，是以唯心主义的外衣包装出来的骗人货色，这种唯心主义的乐律理论，理所当然地受到批判。

"康熙十四律"是学术界颇有争议的乐律学问题，赵玉卿所撰《也论"康熙十四律"》[③]，对"康熙十四律"的内涵、理论价值及应用进行了论述，认为"康熙十四律"是一种不做"管口校正"的律制，这种律制曾在清代的音乐实践中得到运用。"康熙十四律"涉及不少乐律学的本质问题，它在律学研究中有一定的价值，对它的价值和地位应该给予客观的评价。

对有关律学文献文本的校勘和研究，南宋朱熹所撰《琴律说》是一部讨论琴律的乐律学文献，李玫《〈琴律说〉文本解读——兼

① 谷杰：《三分损益十二律"大、小阴阳之说"与"上、下相生之序"——朱载堉〈律学新说·论大阴阳、小阴阳〉解析》，《黄钟》2008 年第 2 期，第 129—136 页。

② 迟乃鹏：《魏汉津及其雅乐乐律理论》，《西华大学学报》（哲学社会科学版）第 27 卷第 1 期，2008 年 2 月，第 11—15 页。

③ 赵玉卿：《也论"康熙十四律"》，《黄钟》2008 年第 4 期，第 187—194 页。

及常见的校勘错误》[1] 一文，集中讨论了《琴律说》中的琴律学内容，在论述朱熹对三分损益律超越的同时，指出朱熹有矛盾和错误之处。这篇文章并对已经出版《琴律说》的点校本中所存在的专业技术性错误进行了笺证。

另外，雷英《〈关于中华传统学术思潮影响古代律学发展的几点思考〉之我见》[2] 一文，是对郭树群发表的论文《关于中华传统学术思潮影响古代律学发展的几点思考》（《音乐研究》2006年第1期）引发的思考。特别是围绕郭先生文章所述中国古代三个主要学术思潮对于律学的影响，发表了自己的看法，提出研究律学史只注重律学家思维的研究还是不够的，必须研究中国各个时期音乐发展的社会环境。

林苗的论文《数理开拓成就音乐学的理性表述——兼论乐律学在音乐研究中的学术地位》[3] 则涉及乐律学在音乐研究中的地位，文章对音乐学学科的研究发表了自己的见解，认为乐律学作为人类理性思维高度提炼的一门学科，成为音乐学研究的重要手段之一，它使研究者们不再停留于文字描述的浅层，数理开拓成就了音乐学的理性表述。

三、调

关于“宫调”方面的研究成果，主要涉及燕乐二十八调、七声调式、音阶、乐学思想等方面。

---

① 李玫：《〈琴律说〉文本解读——兼及常见的校勘错误》，《音乐研究》2008年第5期，第79—89页。

② 雷英：《〈关于中华传统学术思潮影响古代律学发展的几点思考〉之我见》，《黄河之声》2008年第7期，第100—101页。

③ 林苗：《数理开拓成就音乐学的理性表述——兼论乐律学在音乐研究中的学术地位》，《天籁》2008年第4期。

徐荣坤《中国传统乐学探微》[1] 一书收录了作者十八篇文稿。作者在序言中诚恳地写明了自己撰写传统乐学方面文论的原因："在学习和研究中，深感我国几十年来出版的古代音乐史、基本乐理以及有关著述中，关于我国传统乐学的部分存在着许多严重的错误……传统乐学界的不少同仁们对此情况似已习以为常，安之若素，不仅不积极起来加以匡正……而且传统乐学界还存在着许多不良的学风。"[2] 这些文稿包括音阶、苦音、同均三宫、相和调、燕乐二十八调等以及闰、龢、缪等音名各方面内容的论证。

对朱载堉的《乐学新说》所述乐学内容考辨研究有王洪军《〈乐学新说〉"大司乐"之音乐形态研究》[3]，文章以《周礼·春官宗伯第三》所述"大司乐"之文献为研究对象，通过汲取朱载堉《乐学新说》之合理内涵，考辨出"每变之歌奏为大二度旋宫，同变之歌奏则为纯五度旋宫"及"祀天神、祭地祇、享人鬼三种不同祭祀乐所奏皆为异宫的宫、角、徵、羽四种调式，而并非同宫的四声"的观点，因而三种祭祀乐声律逻辑关系变得清晰可辨。

"同均三宫"的理论是黄翔鹏20世纪80年代提出来的，这种学说在音乐学术界存在着很大的争议。2008年仍有学者对"同均三宫"的理论进行研究。刘永福《传统七声调式音阶组合模式》[4] 一文从"乐理求证"的角度建构传统七声调式音阶组合模式，以此揭示一均、三宫、十五调，是健全、完善"同均三宫"理论的

---

① 徐荣坤：《中国传统乐学探微》，北京：人民音乐出版社，2008年。

② 同①，《中国传统乐学探微》"序"。

③ 王洪军：《〈乐学新说〉"大司乐"之音乐形态研究》，《中国音乐学》2008年第3期，第73—80页。

④ 刘永福：《传统七声调式音阶组合模式》，《南京艺术学院学报》（音乐与表演版）2008年第1期，第9—13页。

必然要求。罗仕艺《钢琴曲〈阳关三叠〉采用音阶的多元因素》[①]也是一篇以“同均三宫”理论为指导的文论，文章认为：黎英海首次提出中国传统三种音阶的理论，虽然没有明确提出三种音阶混合构成多元因素的九声音阶，但在创作实践中屡有涉足。这与后来黄翔鹏研究的先秦遗音九声音阶，以及稍后王震亚九声音阶在音乐创作中的运用理论不谋而合，钢琴曲《阳关三叠》正是运用民族音阶多元因素编创的。

吕畅的《〈燕乐考原〉研究》[②]是一篇对文献进行整体研究的硕士论文，文章对凌廷堪所著《燕乐考原》进行了系统、全面的考察和研究。全文由绪论、结语和主体部分的四个章节构成。文章提出了凌廷堪所撰《燕乐考源》存在的历史局限性，对《燕乐考源》的历史价值和学术价值进行了客观的评价。认为《燕乐考原》的历史价值体现于它作为燕乐学第一部著作对后世燕乐研究所带来的巨大影响、体现于其中所展现的乾嘉朴学的考据学治学方法。同时，对其学术价值则作出了“不宜评价过高”的结论，认为书中很多观点存在严重错误，也缺乏科学的历史观。

有关音乐实践中宫调转换的研究文章有秦川《论中国钢琴作品中的宫调游移和五度关系功能逻辑》[③]，文章提出中国钢琴音乐存在着宫调游移现象，使隐藏在其中多变的色彩性音响和非功能和声表象下的五度关系功能逻辑，成为音乐发展以及音高材料间联系的重要纽带，形成了中国风格钢琴音乐与西方大小调以调性为中心表达方式的音乐间之差别，进而构成中国钢琴音乐音响多变与多解的独特魅力。

---

① 罗仕艺：《钢琴曲〈阳关三叠〉采用音阶的多元因素》，《中国音乐学》2008年第2期，第108—111页。

② 吕畅：《〈燕乐考原〉研究》，上海音乐学院2008届硕士论文。

③ 秦川：《论中国钢琴作品中的宫调游移和五度关系功能逻辑》，《中国音乐学》2008年第3期，第96—100页。

涉及宫调的文献整理与考证研究：王希丹《〈梦溪笔谈〉中的“燕乐十五声”问题研究》[①] 是运用版本学和音乐史学的研究方法，对《梦溪笔谈》中的“燕乐十五声”史料和同时代的史料进行分析，认为《补笔谈》中的532条可能是后人缀补上去、因不懂音律又疏于考证而出现了混淆。杨晓霭、李玫《音乐文献整理的文献学方法及其规范——以“燕乐二十八调”的研究为例》[②] 以“燕乐二十八调”的研究为例，利用目录、选择版本、校勘注释、考订辨伪、义理分析等基本方法展开讨论，强调正确运用文献学方法的重要意义。

四、谱

本年度关于“谱”的研究成果相对较多，涉及敦煌乐谱、古琴减字谱、工尺谱以及曲谱的转型、流传、校勘、意义阐释、研究评述、电脑编辑软件的开发等方面。

陈应时《论敦煌乐谱中的西域古曲》[③] 一文在对敦煌乐谱进行解译的基础上，又对此谱古曲的来源、音阶形式等方面进行了考证研究。认为敦煌乐谱第一组10曲所用的音阶和第二组10曲、第三组5曲所用的音阶均有所不同，而和现今新疆传存的维吾尔木卡姆音阶基本相同，故断定这些古曲和西域音乐有着密切的关系。此外，其第一组10曲中的第1、2、4、5曲所用的音阶，含有清角、清羽音。这种音阶，据北宋陈旸《乐书》说是源于西域龟兹筚篥，

---

① 王希丹：《〈梦溪笔谈〉中的“燕乐十五声”问题研究》，《艺术探索》2008年第6期，第32—35页。

② 杨晓霭、李玫：《音乐文献整理的文献学方法及其规范——以“燕乐二十八调”的研究为例》，《文艺研究》2008年第11期，第92—101页。

③ 陈应时：《论敦煌乐谱中的西域古曲》，《文化艺术研究》2008年第1期，第97—109页。

故这种具有西域特色的音阶，今天应还其历史面貌，称其为“龟兹音阶”。

对于陈应时专著《敦煌乐谱解译辨证》，本年度有学者撰文对此书进行评论。杨善武的《陈应时敦煌乐谱解译中的“辨证”理念与方法》[①] 认为陈应时在敦煌乐谱的解译研究中的“辨证”理念与方法，正是其取得解译成就的一个根本原因。陈先生的“辨证”，包含了发现问题与解决问题两个层面。首先要通过辨析发现问题、认识问题，而解决问题的实证方法运用则又可分为两点：一是立足于充分的依据；二是着力于合规律的求证。吴志武的《陈应时先生的敦煌乐谱研究——兼评〈敦煌乐谱解译辨证〉》[②] 论述了陈应时敦煌乐谱研究的过程和对陈先生的著作《敦煌乐谱解译辨证》进行了客观的评价。文章说：译谱本身看似不难，提出译谱的方案看似也并不太难，但是论证的道路却是漫长而又艰辛的！陈先生对“掣拍说”的论证经过了15个年头，《敦煌乐谱解译辨证》是陈先生23年来敦煌乐谱研究的结晶。陈先生在中国古代律学研究、古代宫调理论研究领域内的颇多建树，都与他热爱学术研究、坚持独立思考、勤于阅读写作分不开。

古琴减字谱承载着古琴艺术的传承和发展的重要作用，李玫《古琴减字谱中的隐藏智慧——古琴谱中独有的律学资料展现出琴律发展历程》[③] 是一篇有关古琴减字谱方面的研究成果，认为古琴减字谱不仅是一种描述演奏方式的记述体系，同时也传递了珍贵的律学信息。在众多琴学文献和琴谱中包含着一些琴律的信息，并显

① 杨善武：《陈应时敦煌乐谱解译中的“辨证”理念与方法》，《音乐研究》2008年第3期，第51—57页转第72页。

② 吴志武：《陈应时先生的敦煌乐谱研究——兼评〈敦煌乐谱解译辨证〉》，《中国音乐》2008年第2期，第69—72页。

③ 李玫：《古琴减字谱中的隐藏智慧——古琴谱中独有的律学资料展现出琴律发展历程》，《中国音乐》2008年第1期，第86—90页转第92页。

示出琴律具有多元化的特征，但还没有上升到体系化层面。文章提出：古琴减字谱的记谱体系显示出具有律学表述方面的功能，因而可以说古琴减字谱不仅是记录乐曲的乐谱，同时还是律学理论与实践相结合的绝好文本，具有极高研究价值。李村《谈古琴减字谱的节奏问题》① 认为古琴减字谱在音位、弦序、左右手指法、虚实音分、徽位乃至律制方面等都有其独特性，但由于其节奏无明确标示，成为千百年来阻碍琴人习琴的困难所在。借助五线谱来补充减字谱的方法以及借鉴五线谱的节奏标示进行记谱，似乎都不能很好地解决这一问题。对于减字谱的取舍应采取慎重再慎重的学术态度，才是真正达到传统文化保护和弘扬的目的。丁晓君、叶婞婷、周昌乐《古琴减字谱的编码与编辑方法》② 是一篇探讨古琴减字谱的电脑打谱与编辑的文论，文章在张维城和苏文钰教授研究的基础上，充分考虑古琴减字谱自身的特点，给出一种古琴减字谱的编码与编辑方法，将减字谱中的减字符号通过结构的拆分，转化成表达式或分析树的形式在计算机中进行表示、分析和存储。该古琴减字谱编辑软件系统，能够实现大批量减字谱的编辑。

有关曲谱的流传和转型方面的研究成果有许莉莉《论元明以来曲谱的转型》③ 和张春义《“大晟曲谱”南宋流传考》④ 等。许莉莉《论元明以来曲谱的转型》认为以往的研究多集中于对曲谱的个体研究，而对曲谱间的联系、曲谱样式的发展则研究不多。文章称“发现了‘曲谱’转型的规律”，并认为“曲谱”转型的情况分为三种轨迹：一、在为期较长的律谱阶段中，由曲牌谱发展到

---

① 李村：《谈古琴减字谱的节奏问题》，《交响》2008 年第 3 期，第 24—26 页。

② 丁晓君、叶婞婷、周昌乐：《古琴减字谱的编码与编辑方法》，《中国音乐学》2008 年第 2 期，第 93—96 页。

③ 许莉莉：《论元明以来曲谱的转型》，《戏曲研究》2008 年第 2 期，第 172—184 页。

④ 张春义：《“大晟曲谱”南宋流传考》，《文学遗产》2008 年第 2 期，第 86—94 页。

歌词谱，再发展到点板谱；二、由律谱发展到宫谱；三、由以宫调、曲牌为单位编撰的谱发展到以折子戏为单位编撰的谱。张春义《“大晟曲谱”南宋流传考》则对“大晟曲谱”在南宋的流传进行了考察，对“大晟曲谱”失传说提出了不同的看法。认为“大晟曲谱”并没有失传，在南宋很长一段时期内，“大晟曲谱”尚存留于深宫内院或达官贵人家，并在多种雅俗乐场面得到流传。只是因该曲谱的流传面有限，以及多次“校谱”、“订谱”等，“大晟曲谱”已远失前朝旧貌，渐至隐晦湮没。

对乐谱史料的考证研究，日本学者远藤彻《围绕〈新撰乐谱·乐目录〉的诸问题》① 对《新撰乐谱》这份史料进行了介绍，并考察了流传过程中的版本源流，文章认为源博雅在10世纪时编写的《新撰乐谱》是流传到今的日本雅乐的起源，在日本雅乐成立的基础上，融入了中国唐朝的乐舞，根据新出的《新撰乐谱·乐目录》可知在10世纪，还有很多唐朝的乐曲流传到日本，这份史料不只是介绍日本10世纪的雅乐实际，也是了解唐朝乐舞东流日本的重要史料。

其他对乐谱的内涵释义及校勘问题的文论，有郑而慷《论乐谱的性质及其内涵意义的阐释》② 论述乐谱的物态性与观念性二重存在性质，提出对乐谱内涵意义的诠释，应包含着差异的“具体同一性”，乐谱包括“手稿”与“出版版本”，作者对演奏者面对“出版版本”如何获得作品“同一性”的方法做了论述。李超《从曲谱看〈全元散曲〉存在的若干校勘问题》③ 对隋树森所编《全

---

① ［日］远藤彻：《围绕〈新撰乐谱·乐目录〉的诸问题》，《黄钟》2008年第1期，第43—48页。

② 郑而慷：《论乐谱的性质及其内涵意义的阐释》，《南京艺术学院学报》（音乐与表演版）2008年第3期，第88—93页。

③ 李超：《从曲谱看〈全元散曲〉存在的若干校勘问题》，《莆田学院学报》2008年第3期，第69—71页。

元散曲》中存在的讹误，诸如断句、脱韵、字词讹误、次序颠倒等等不少疏失之处进行了校勘。

五、器

有关“器”的研究也是本年度乐律学研究的重要成果，涉及编钟、琴、琵琶、尺八等乐器以及乐悬制度、图像学等方面。

冯洁轩先生《纪念黄翔鹏发现一钟双音30周年》[①] 文章系作者为纪念黄翔鹏先生发现“一钟双音”30周年而作。文章对黄翔鹏先生发现并确认先秦青铜编钟“一钟双音”的来龙去脉进行了客观的阐述，肯定了黄翔鹏先生发现“一钟双音”的功绩。郑荣达《正仓院尺八的初探——正仓院藏乐器研究之一》[②] 文章依据实物资料、测试数据以及研究成果，针对国内外学者所认为：“尺八”的最初名称是缘于“笛长等于黄钟律之9寸的倍数（18寸）”的说法，通过考证和律学分析予以辩证。文章还对尺八这件乐器的乐律结构、可能的用调情况以及唐前的黄钟标准律高等问题展开了讨论。

郑祖襄先生《宋、元、明琵琶图像考——琵琶乐器汉化过程的图像分析》[③] 以音乐图像学的方法考察琵琶的汉化过程，文章提出琵琶汉化发展的三个阶段，考古发现宋、元、明时期的琵琶图像，反映出琵琶形制、演奏形态的历史演变。根据图像并结合相关文献史料可知，宋代以后琵琶逐渐设置品位并斜抱演奏。元代以后

① 冯洁轩：《纪念黄翔鹏先生发现一钟双音30周年》，《中国音乐学》2008年第2期转载，原文发表于《音乐艺术》2007年第4期，第68—72页。

② 郑荣达：《正仓院尺八的初探——正仓院藏乐器研究之一》，《音乐艺术》2008年第3期，第94—104页。

③ 郑祖襄：《宋、元、明琵琶图像考——琵琶乐器汉化过程的图像分析》，《中国音乐学》2008年第4期，第45—48页转第55页。

琵琶出现了“四相五品”，与琵琶套曲《海青拿天鹅》的问世相关联。明代以后琵琶品位有十品之多，并废弃拨子用手弹，右手技法获得进一步发展。明代琵琶形制的完善促进了琵琶音乐的成熟。郑祖襄先生《早期琴的传说与信史》[①] 提出辨清传说的可信之处和信史的可疑之处，是揭示早期琴史的途径之一。文章结合民族史、出土琴及相关历史记载的研究，认为《世本》所载传说暗示了琴为古代苗蛮集团的乐器。西周时期传入北方，东周时期成为一件流行的乐器，并逐渐融进儒家的文化内涵。汉以后出现有关早期琴史的托古记载，一直影响到后世。琴的发展是一个曲折、复杂、绵延的文化历史，蕴涵着华夏文化积累与发展的哲理。白海英、王成文《刀郎热瓦普的形成发展及其相关律学问题》[②] 一文，论述了刀郎热瓦普的起源、发展现状以及涉及乐器本质的相关律学问题。

王洪军《〈乐学新说〉“小胥”之乐悬研究》[③]，对朱载堉《乐书新说》所述“乐悬”制度进行了考察，以“宫悬”、“轩悬”、“判悬”、“特悬”及与之相关的内容为研究对象，进而对“乐悬”与“堵肆”提出了新识：对于“乐悬”的解释，文章采用了朱氏新说，即：宫悬钟磬左右各四簴，轩悬钟磬左右各三簴，判悬钟磬左右各二簴，特悬钟磬左右各一簴。对于“堵肆”的解释：“全为肆”即钟磬簴数全具为常例；“半为堵”即簴数只有常例的一半，即朱氏所言的有左无右。

见于2008年期刊的还有关于“腔”的研究，沈洽先生写有两篇对于会泳先生《腔词关系研究》进行读解研究的文章，即《〈腔

① 郑祖襄：《早期琴的传说与信史》，《星海音乐学院学报》2008年第4期，第51—56页。

② 白海英、王成文：《刀郎热瓦普的形成发展及其相关律学问题》，《齐鲁艺苑》2008年第6期，第89—91页。

③ 王洪军：《〈乐学新说〉“小胥”之乐悬研究》，《音乐研究》2008年第4期，第40—44页。

词关系研究〉读解（续一）——第四章腔词节奏关系（Ⅰ）：腔词节奏轻重关系》[①]、《〈腔词关系研究〉读解（续二）——第五章腔词节奏关系（Ⅱ）：腔词节奏段落关系读解第六章腔词结构关系之一：腔词句式结构关系读解》[②]，此两篇文章实乃一篇文章的分期发表。总起来说，文章主要对于会泳《腔词关系研究》中第四章、第五章“腔词节奏关系”与第六章“腔词句式结构关系”进行读解研究，内容包括第四章“腔词节奏关系”之研究基点的设定、“腔词节奏轻重”关系；第五章“词逗”、“词拍”、“乐逗”与“乐型”以及“全跨”、“拆跨”、“拆散”、“拆破”四概念之区别与联系；第六章关于“腔词句式结构关系”问题的实质、关于腔词的“基本句式”和“变化句式”、关于唱腔句式的“八大变化手法”等方面。文章认为：于会泳先生正是靠着他深厚的传统音乐积淀和对于这种音乐的深刻感悟，才有了这完整一套的“腔词关系”的理论，才能在他的创作实践中运用这种理论。

从2008年乐律学的研究成果来看，在研究的广度上有不同程度的拓展，其研究范围在以往的律、调、谱、器基础上又涉及曲体结构、唱腔、板眼等方面，显示出更多的内容被放在“乐律学”的学科视野下来思考，或许这是一种开拓性的趋势，我们期待在开拓范围的同时，还要保持专业化学术水准的不断提高。

① 沈洽：《〈腔词关系研究〉读解（续一）——第四章腔词节奏关系（Ⅰ）：腔词节奏轻重关系》，《音乐艺术》2008年第1期，第21—30页。

② 沈洽：《〈腔词关系研究〉读解（续二）——第五章腔词节奏关系（Ⅱ）：腔词节奏段落关系读解第六章腔词结构关系之一：腔词句式结构关系读解》，《音乐艺术》2008年第2期，第61—72页。

中国音乐年鉴·2009·
·学术研究·

2008 年中国音乐考古学研究综述

王友华

对于中国音乐考古学来说，2008 年具有特别的意义。其一，2008 年是曾侯乙墓乐器出土 30 周年，武汉音乐学院与湖北省随州市政府联合举办了“纪念曾侯乙编钟出土 30 周年国际学术研讨会”。1978 年之前，中国音乐考古学长期萌而不发，曾侯乙编钟出土直接促进了中国音乐考古学的学科建设，推动了中国音乐考古学的迅速发展。其二，曾侯乙墓乐器的出土，在国际国内皆引起强烈的反响。三十年来，随着中国音乐考古学学科建设的发展和研究热潮的掀起，中国音乐考古学研究队伍日益壮大，特别是以中国艺术研究院为主体的中国音乐考古学博士、硕士研究生群体的壮大和成熟，已经形成了老、中、青结合的研究梯队，也形成了融自然、历史、文

博、音乐等多学科于一体的合理研究结构。

在这一背景下，2008 年的中国音乐考古学研究成果颇丰。概括起来，主要体现在以下五个方面：

一、出土乐器的乐律学分析

出土乐器的乐律学分析既是音乐考古学研究的核心内容之一，也是进一步探讨的基础，一直广受学界关注。在这方面，本年度成果较多，相关论文有 11 篇。有对中国先秦乐钟冶铸中音律问题的系统性研究，有编钟音列的转制及其成因的分析，还有对曾侯乙编钟音系中数理参照的总结，等等，论文不乏闪光之处。详情如下：

编钟的调音锉磨技术与音梁设计一样，属中国古代编钟冶铸中音律问题的核心技术，只有铸钟世家中少数钟师掌握，秦汉以后逐渐失传。王子初的《中国先秦乐钟冶铸中的音律问题》一文[①]，运用音乐学方法分析中国青铜乐钟铸造过程中的音律问题。文章从青铜乐钟音列的演进历程、音梁演进历程及调音锉磨手法三方面讨论此核心问题。

叶县旧县 4 号墓编钟是新近出土于河南省平顶山的战国时期编钟，2002 年 3、4 月抢救发掘出土，发掘简报发表于《文物》2007 年第 9 期。出土编钟 37 件，甬钟 2 组 20 件，纽钟 1 组 9 件，镈 2 组 8 件。王子初、邵晓洁的《叶县旧县 4 号墓编钟的音列分析》[②]认为：（1）2 组甬钟的音列结构特征沿袭了中原西周编钟典型的“角—徵”、“羽—宫”传统，“羽—宫”结构成为音列构成的核

---

① 王子初：《中国先秦乐钟冶铸中的音律问题》，《钟鸣寰宇——纪念曾侯乙编钟出土 30 周年文集》，武汉：武汉出版社，2008 年，第 171—198 页。

② 王子初、邵晓洁：《叶县旧县 4 号墓编钟的音列分析》，《音乐研究》2008 年第 4 期，第 22—33 页。

心；甬钟正、侧鼓出现以前没有的商声；两组甬钟在音列设计上有互补性，构成完整的D宫七声下徵音阶：宫—商—角—羽曾—徵—羽—变宫，在“同均三宫”理论框架内，尚可演奏A宫、G宫音阶。（2）9件组纽钟具有同时期纽钟的一般特性，但宫位略偏低，可能主要因锈蚀所致，其设计调高应该与甬钟相同，亦为D宫。（3）两组镈音乐性能不佳，但原设计为实用器，亦经过精心铸造和调试，音乐性能的实际状况可能与镈本身的特殊结构有关。两组形制各异的镈音乐性能可互补，音高相接，音域达两个八度，音域的上端与甬钟的低音区衔接，扩大了整套编钟的音域。镈的调高亦为D宫。（4）整套编钟中，2组甬钟、1组纽钟和2组镈音域大致衔接，音域达5个八度，形成有机整体。三种不同形制的编钟在旋律性能上相互补充，甬钟能在小字一组内演奏六声音列，小字二组和小字三组内则相对疏阔，纽钟的音域虽然与甬钟音域部分重叠，但能在甬钟音列疏阔的小字二组、三组内演奏六声音列。镈则可烘托低音。另外，整套编钟的音列及编组特征显示，编钟的文化主体属性属于中原文化体系，亦显示出一定程度的楚文化因素。这种文化的多元统一性典型地反映了曾影响这一时期中国历史进程的中原文化与楚文化重构的社会现实。

赵宋光《可用的数理参照系——曾侯乙编钟音系的律学思考》,[①] 对曾侯乙编钟音系设计者所选用的6种自然生律法进行了总结：（1）倍半；（2）三分损益；（3）三分损益的逆转；（4）“之角”或“之下角”；（5）鄁颟；（6）曾。曾侯乙编钟音系是综合运用以上诸多生律操作样式而构建的音系网，为揭示这一生律音系网中哪些具体环节运用了哪些生律操作方式，便于研究者在各疑点上选中恰当的聚焦点深入探讨，文章编制出“数理参照系”的三

① 赵宋光：《可用的数理参照系——曾侯乙编钟音系的律学思考》，《钟鸣寰宇》，第64—69页。

张表格供律学思考时查阅。

方建军《新出芮国乐器及其意义》[①]，通过对陕西韩城梁带村芮国墓地三座大墓M19、M26、M27出土乐器材料的分析，对西周晚期和两周之际芮国国君所享用的礼乐器及乐队编制进行了探讨，重点探讨了芮国10件组编磬的音列，认为编磬采用五声宫调音阶，进而提出西周礼乐并非不用商声的观点；并认为錞于和钲的音高与编钟、编磬的音列之间存在一定的关系。

洛阳北窑西周墓地M341出土的两件陶埙是迄今所知仅有的周埙发掘品。方建军《洛阳北窑周埙研究》[②] 认为，北窑陶埙在形制和音阶构成上均承自晚商。测音研究表明，北窑陶埙的音域超过一个八度，具备五声音阶，并有一些变化音。为西周礼乐使用商声提供了新的例证。

李玫《世界是平的》[③]，通过曾侯乙编钟铭文反映出对弦长比变化规律的认识和应用，与古希腊人以一弦器为观察手段并形成的音程表述体系的比较，说明早在公元前5世纪以前，中国人和希腊人对音律世界的认识已经达到高度一致，并形成各自的表达体系。

孔义龙《两周之际编钟正鼓音列的转制及其成因》[④]，认为两周之际，编钟正鼓音列出现了两种型态并置的现象，一种按8件组设置，是西周一弦等分制取音法延续的结果；另一种按9件组设置，是伴随纽钟的出现并以传统正五声为正鼓音列设置基础的模式，它暗示着为纽钟取音的五弦准的出现。这表明，为编钟取音的五弦与西周按等分制取音的一弦的节点规律呈现出相承相异的辩证关系，这一变化是实践的结果。

---

① 方建军：《新出芮国乐器及其意义》，《音乐研究》2008年第4期，第34—39页。

② 方建军：《洛阳北窑周埙研究》，《中国音乐学》2008年第3期，第68—72页。

③ 李玫：《世界是平的》，《钟鸣寰宇》，第104—109页。

④ 孔义龙：《两周之际编钟正鼓音列的转制及其成因》，《黄钟》2008年第1期，第114—127页。

丁承运《曾侯乙墓十弦琴调弦与演奏法探索——兼辨钟仪弹琴操南音之谜》[①]，通过对曾侯乙墓十弦琴与同墓编钟、编磬、瑟的对照，并与早期五弦琴、七弦琴、九连墩出土的十弦琴结合起来进行分析，认为琴五调与曾侯乙编钟的调律有着密不可分的联系，因而曾侯乙十弦琴实施旋宫并采用琴五调调音法几乎可以说是必然的事实，泛音与散音的结合使用是十弦琴演奏的关键所在。

史新民《曾钟音序与楚人音乐思维》[②]，通过对曾侯乙编钟音律的"徵为主音"、"曾生律"、"三度思维"等特征与楚人音乐思维的比较，说明曾侯乙编钟的制作与楚人的音乐思维是一致的。

谷杰《曾侯乙钟铭文中三度音程概念的乐律学内涵探析》[③]，在前人研究基础上，采用统计和比较的方法，再论曾侯乙编钟铭文中"下角"、"颠下角"的乐律学含义，认为曾侯乙钟铭文中的"下角"、"颠下角"具有生律法属性，"颠下角"除其阶名含义外，还代表与编钟三度生律法相关的"双角递进结构"的定律方式。"曾"既有其律学本质的含义，又在一定条件下与其借用形式"颠下角"相互通融。建立在五度相生的徵、羽、宫、商"四基"上的三度定律法包含两组基本定律结构，即阶名上的"两角（曾、角）对称结构"和铭文隐含的"双角递进结构"。

申莹莹《西周早期甬钟双音与"周族"四声问题探讨》[④]，从"双音钟"概念界定角度出发，结合考古出土乐器音乐性能进行分析，认为商铙为单音乐器，"双音"技术使用上限可能为西周早

---

① 丁承运：《曾侯乙墓十弦琴调弦与演奏法探索——兼辨钟仪弹琴操南音之谜》，《钟鸣寰宇》，第143—146页。

② 史新民：《曾钟音序与楚人音乐思维》，《钟鸣寰宇》，第110—113页。

③ 谷杰：《曾侯乙钟铭文中三度音程概念的乐律学内涵探讨》，《钟鸣寰宇》，第70—81页。

④ 申莹莹：《西周早期甬钟双音与"周族"四声问题探讨》，《中央音乐学院学报》2008年第1期，第44—42页。

期。周早、中、晚期编钟音列普遍具有四声性，周礼乐“四声”传统当早于西周建立。

二、出土乐器的形制、纹饰、铭文等形态学分析

出土实物的名实与功能的辨析、形制和纹饰的分析是音乐考古学研究的基础。在这方面，本年研究成果较多，有对新材料的分析，如“簧”；也有对旧材料的再认识，如木鹿鼓和曾侯乙十弦琴等，还有从形制、纹饰等方面入手对乐器演进历程的梳理，如镈起源的分析和对公元前433年前后琴的演进历程研究等，诸论文不乏新意。相关论文概要如下：

1985—1986年出土于陕西秦公一号大墓的一件竹质漆筒上有墨书四字，末字为“簧”。陕西省考古研究所王辉先生1997年撰文，认为“所谓‘漆筒’有可能为笙竽之吹气管或锅形底座之残”。方建军《秦墨书竹筒与乐器“簧”》①，通过分析认为，其中的“簧”应指拨奏体鸣乐器，即至今仍流传于中国许多少数民族地区的口弦，而非指吹管乐器笙、竽或其簧片。竹筒应为存放簧之用，而非笙、竽的管或其他零部件。

我国目前已出土7件木鹿鼓，均集中于湖北省境内，人们对出土木鹿鼓的认识十分模糊，一般认为木鹿鼓并非实用器。王友华《重新认识出土木鹿鼓》② 对出土木鹿鼓资料进行了系统梳理和分析，结合作者对湖北省编钟古乐实践的研究，认为出土木鹿鼓皆实用器，是战国时期鼓类乐器高度成熟的标志。

冯卓慧《试论青铜镈的起源》③ 在对镈源头诸说评述的基础

---

① 方建军：《秦墨书竹筒与乐器“簧”》，《交响》2008年第1期，第5—6页。
② 王友华：《重新认识出土木鹿鼓》，《黄钟》2008年第4期，第124—129页。
③ 冯卓慧：《试论青铜镈的起源》，《中国音乐学》2008年第3期，第52—57页。

上，对镈与铜铃的关系进行了进一步阐述，并对农具镈及钱币对乐器镈影响的可能性进行了探讨，认为青铜镈的产生未必是单一的源头，与其形制相似、功用相近的早期青铜乐器对镈相对稳定形态的形成可能存在影响，在一个相对独立的阶段里，将陶铃与铜铃视作镈之原始形态或一旁系的重要支脉有其合理性，同时提出，同名为镈的农具、钱币等不同功用的青铜器物与乐器镈形制的相似性表明，它们之间存在着不为今人所知的关联。

张伟《殷墟出土编铙研究的若干浅见》① 对殷墟编铙的所属墓葬规格、文化分期、类型划分及其测音数据和具体用途进行了分析，认为殷墟编铙是为高级贵族享有的器物。文章将殷墟编铙分二型四式，其类型和音乐性能并无具体的联系。并依功能将殷墟编铙分礼器、军器和乐器三种。认为所有的编铙都可能具有礼器和军器的功能，但仅有部分编铙具有真正的乐器功用。具有乐器功能的编铙出现于殷墟三期以后，殷墟后期可能是编铙的真正稳定发展时期。殷墟出土具有乐器功能的编铙音列分 A、B 两类，各属不同体系，A 类可能是西周初期三件编甬钟的前身。

王安潮《曾侯乙编磬与同墓编钟的铭文研究》② 通过对曾侯乙编磬与同墓编钟的铭文中所反映出的编号、律名、声名、八度音区的界定词等比较研究发现，编磬与编钟在铭文体系上具有明显的差别；通过律名分析发现，楚国律名在编磬中占绝对多数。由此认为，编磬属楚制，而编钟属曾制。

［美］李光明《一件史无记载的中国古代独特律器——曾侯乙十弦琴的定音及功能推测》③ 通过对曾侯乙墓出土十弦琴的形制、

① 张伟：《殷墟出土编铙研究的若干浅见》，《中央音乐学院学报》2008 年第 4 期，第 57—62 页。

② 王安潮：《曾侯乙编磬与同墓编钟的铭文研究》，《钟鸣寰宇》，第 82—93 页。

③ ［美］李光明：《一件史无记载的中国古代独特律器——曾侯乙十弦琴的定音及功能推测》，《钟鸣寰宇》，第 114—124 页。

构造、声学、乐律学以及与同墓编钟音律关系的探讨，认为十弦琴为律器及声学仪器的可能性最大。

［美］波·拉维尔根（王友华译）《琴史：公元前433年前后的琴》[①] 对琴出土实物的形制、结构进行详细分析，并和与琴相关的出土画像对照，与出土箜篌对照，对琴的调音旋柄风格进行分析，认为琴的演变过程比较复杂，公元前5世纪以前的琴源自中亚的箜篌。在箜篌演变为琴的过程中，有的特征得以保留，有的则有所变化，其项、体结构已经改变，并糅合了东方齐特拉琴的近平的面板等因素。

杨帆《宜昌楚瑟与曾侯乙墓出土瑟之比较》[②] 通过对宜昌楚瑟与曾侯乙墓瑟的比较研究，揭示两类瑟的共性与差异。共性主要有三：（1）重视彩绘和彩雕；（2）为宫廷雅乐用器；（3）绘凤鸟图案，体现楚文化特征。差异主要有二：（1）宜昌楚瑟有龙凤彩绘，而曾侯乙墓瑟彩绘有凤无龙；（2）宜昌楚瑟体量明显大于曾侯乙墓瑟。在比较分析的基础上，总结楚人赏曲辨音的音乐美学追求和富于创造性、讲究传神、崇尚灵巧和怪异，将理想及幻想现实化、视觉化、听觉化的艺术追求。

三、乐器的组合研究

乐器组合的研究是乐队的编制、用乐制度、音乐风格研究的基础，本年度这方面研究的文章不多，不过仍不乏精深之作，对曾侯乙编磬编列模式的研究建立于严密的乐律学分析基础上，具有较强的逻辑性，为这类研究提供了很好的范例。现概述如下：

---

① ［美］波·拉维尔根著，王友华译：《琴史：公元前433年前后的琴》，《钟鸣寰宇》，第125—143页。

② 杨帆：《宜昌楚瑟与曾侯乙墓出土瑟之比较》，《钟鸣寰宇》，第147—153页。

关于曾侯乙编磬的悬挂问题，学界见仁见智。应有勤曾经于1989年和1998年在这一问题上发表了研究成果，其《曾侯乙编磬编列模式研究》[①] 在此基础上进行了进一步的深入讨论，提出了新的编悬模式。

庄壮《敦煌壁画乐器组合艺术》[②] 对敦煌壁画乐器组合进行了详细的分析，对敦煌乐器组合的主要特征和艺术价值进行总结。乐器组合特征主要有三：（1）突出旋律性。（2）突出色彩性。（3）突出节奏性。乐器组合图像的艺术价值主要有三：（1）填补了传统乐器组合艺术的形象性史料。（2）继承和发展了传统乐器组合艺术的特征。（3）成为研究我国传统乐器组合艺术的重要依据。敦煌壁画乐器组合艺术反映了我国北凉至元代的乐器组合的盛况，成为世界上罕见的音乐艺术宝库。

佘红英《两周时期中原类型编钟组合的考古学研究》[③] 对两周时期中原类型编钟组合进行了类型学研究和分期研究，主要观点如下：（1）两周时期以自成组合为主，春秋时期自成组合、互成组合共存，型式丰富多样，战国时期较前期组合型式有所减少。（2）早期的组合制度实际上是符合礼制要求的，主要作为贵族等级身份的标志，乐器的礼制性能强，音乐性能弱。到了中期，乐器数目的增多，组合类型的复杂化，使得乐在礼制的背景下，丰富了其文化内涵。后期出现了中下层贵族僭越规范使用礼乐器和作为明器的现象。这种现象实际上是人们在礼的外衣之下对乐追求的结果。

① 应有勤：《曾侯乙编磬编列模式研究》，《钟鸣寰宇》，第94—103页。

② 庄壮：《敦煌壁画乐器组合艺术》，《交响》2008年第1期，第7—17页。

③ 佘红英：《两周时期中原类型编钟组合的考古学研究》，《钟鸣寰宇》，第233—259页。

黄敬刚《曾侯乙钟磬弦乐“七音”与周制“八音”解析》① 对曾侯乙墓出土乐器进行分析，认为曾侯乙墓乐器应属“八音”俱全的周制，其中，鹿鼓属“木”类，出土物中不见踪影的“土”类乐器当为埙，埙大致在曾侯乙墓中室与北室相接处磬架旁，此处正好是盗洞位置所在。由于埙体积小，器壁薄，一旦被石头和泥沙压碎，经墓内积水浸泡2400余年，泥质陶片变成泥土“是可信无疑的”。

四、音乐考古音乐音响实验与实践研究

音乐考古学的音乐音响实验与实践研究一直是中国音乐考古学中的薄弱环节，不过，随着古乐实践经验的日益丰富，学界对出土乐器的声学性能，特别是编钟古乐实践进行反思的成果逐渐多了起来，本年度相关文章有6篇，概要如下：

韩宝强《编钟声学特性及其在音乐中的应用》② 首先简要介绍了世界各地早期钟的概况。对圆钟与合瓦钟的不同声学特性进行了比较，阐述了合瓦钟双音原理。对合瓦钟的音乐特性概括如下：音色不够纯正；音高准确性不够理想；余音较长。最后从乐器法角度对编钟在音乐中的应用应注意的问题提出了几点看法：（1）音域没有规范；（2）余音无法控制；（3）频谱比较复杂；（4）音高极易受温度变化影响。

王青《曾侯乙篪的再复制研究》③ 复制了曾侯乙墓M1·74、M1·79篪，并进行吹奏实验。通过实验分析，作者认为曾侯乙篪

① 黄敬刚：《曾侯乙钟磬弦乐“七音”与周制“八音”解析》，《钟鸣寰宇》，第344—358页。

② 韩宝强：《编钟声学特性及其在音乐中的应用》，《钟鸣寰宇》，第217—223页。

③ 王青：《曾侯乙篪的再复制研究》，《钟鸣寰宇》，第154—519页。

并非仅仅可以演奏几个平吹音，只要将篪的吹口封闭端与吹口间的距离调整到最佳位置，除奏平吹音外，亦可奏出丰富的泛音，通过不同的指法组合，可以进行比较复杂的转调演奏。M1·74 篪封闭端可以确定为腐烂所致，其结构当与 M1·79 篪相同，是所谓大小稍异的雌雄篪，并非“古人有意洞穿其底以得笛之用”。

王友华《湖北省编钟音乐实践分析》① 对湖北省编钟音乐实践的人文基础、实践概况、音乐分类、意义、存在的问题及其原因等进行分析，将湖北省编钟音乐实践分原生型、次生型、续生型三类。并认为湖北省编钟音乐实践处于“滥觞”时期，仍存在诸多问题。造成这些问题的原因很多，主要是理论研究与实践的脱节。

王歌扬《全球化视野下的“曾侯乙编钟现象”与华夏民族传统礼乐文化的新探索》② 对河南省博物院华夏古乐团和湖北省博物馆编钟古乐团等单位的编钟音乐实践进行分析，认为华夏古乐团目前着重于发掘音乐文物的音乐表现能力，并准备从遗迹的角度入手展现相关音乐文化。而湖北省博物馆编钟古乐团在表现荆楚音乐文化的同时，亦融入了中原华夏音乐文化的风格。

宋乐静《向西方听众介绍中国古代音乐——问题、机遇、前景》③ 着眼于中国古乐在西方社会推介活动的问题、机遇、前景分析，涉及从广阔的视角来考察目前正在进行的中国古乐的复原工作。文章分四部分：中西方古乐复原演奏之比较；中国音乐在西方；向西方推介曾侯乙编钟过程回顾；向西方介绍中国古代音乐时的问题和建议。

曹新华《曾侯钟之韵——浅谈曾侯乙编钟与曾（随）国政治

① 王友华：《湖北省编钟音乐实践分析》，《钟鸣寰宇》，第 287—295 页。

② 王歌扬：《全球化视野下的“曾侯乙编钟现象”与华夏民族传统礼乐文化的新探索》，《钟鸣寰宇》，第 296—310 页。

③ 宋乐静：《向西方听众介绍中国古代音乐——问题、机遇、前景》，《钟鸣寰宇》，第 260—283 页。

经济文化兼及其资源开发的若干问题》[①] 论及曾（随）国政治、经济、文化诸多方面。在考察随州花鼓戏和至今仍有踪迹可循的流传于整个涢水流域的各类民间器乐、山歌、灯歌、船歌、曲艺音乐后认为，这些音乐有明显的与曾侯乙编钟音列结构相同、象征南北文化交叉的“商—徵—宫”的音列结构。文章还对湖北省编钟音乐实践进行简要分析，对编钟音乐的前景进行展望。

五、音乐考古资料的文化内涵分析

音乐考古资料的文化内涵分析是在出土资料形态学分析基础上的拓展性研究，是音乐考古学与其他学科链接的窗口，具有广阔的开拓空间。本年度这方面的研究成果较多，论文9篇，涉及出土乐器时代背景、礼乐制度、编钟的美学特征等，详情如下：

项阳《“合制之举”与“礼俗兼用”——对曾侯乙墓乐悬的合礼探讨》[②] 通过对两周编钟规模扩大趋势的分析认为，曾侯乙墓出土乐队组合应该是社会发展的必然产物，是礼俗兼备甚至更多是在朝堂和厅堂中使用者。对乐悬只规定陈设方位，给后世扩充预置了极大的发展空间。乐悬数量之增加与其说是所谓礼崩乐坏的结果，倒不如说是制度本身所造成的样态。给定方位而不规定具体件数的状况恰恰是金石之乐内部扩充的动力。正是乐悬既为礼器又为乐器，在越来越强调乐悬乐器功能的社会环境下，造就了曾侯乙墓乐悬的辉煌。

甘肃省礼县大堡子山秦文化遗址发现的乐器坑出土镈、编钟、

① 曹新华：《曾侯钟之韵——浅谈曾侯乙编钟与曾（随）国政治经济文化兼及其资源开发的若干问题》，《钟鸣寰宇》，第330—343页。

② 项阳：《“合制之举”与“礼俗兼用”——对曾侯乙墓乐悬的合礼探讨》，《钟鸣寰宇》，第160—170页。

编磬等乐器。秦子镈与陕西宝鸡太公庙所出秦武功镈的时代接近。方建军《秦子镈的器主和时代》① 以同坑所出编磬与陕西凤翔秦公一号大墓编磬进行比较，推论秦子镈的年代为春秋早期晚段，并认为，按秦世系，秦子应为出子。

方建军《论周景王铸钟的无射和大林》② 对出土编钟的音乐性能、铭文以及相关文献进行了分析，认为周景王所铸的“无射”，应是一套编钟的名称或代称，而“大林”应是指件数较多的大型编钟。单穆公和伶州鸠均反对铸钟的主要理由是，编钟的主要功能乃加强音乐的节奏和律动，因此用不着铸造那么多的编钟。大型编钟发音低沉，余音较长，以致音响互扰，耳所不及。铸大钟与铸大钱，都不利于积聚民财，反而会绝民资而鲜其继，造成民离财匮，世政不和。

邵晓洁《楚钟纹饰及其礼乐象征》③ 通过对楚钟各部位纹饰的归纳分析，探讨了楚钟纹饰的独特风格、时代变迁、文化意涵及功能指向。

李宏《从春秋时期多类型青铜乐钟组合看郑声与楚声》④ 对新郑、辉县、叶县乐钟组合群进行了音乐考古学分析，认为西周春秋之际社会思想转型在音乐发展上的表现，不仅开启了中原编钟音乐广阔的演奏空间，也是郑卫之新音乐出现的前提条件。

---

① 方建军：《秦子镈的器主和时代》，《交响》（西安音乐学院学报）2008 年第 3 期，第 5—7 页。

② 方建军：《论周景王铸钟的无射和大林》，《中国音乐》2008 年第 1 期，第 55—56 页转第 72 页。

③ 邵晓洁：《楚钟纹饰及其礼乐象征》，《中国音乐学》2008 年第 3 期，第 58—67 页转第 80 页。

④ 李宏：《从春秋时期多类型青铜乐钟组合看郑声与楚声》，《钟鸣寰宇》，第 224—232 页。

陈欣《论南阳汉画像的乐舞形态及音乐文化特征》[1] 以河南南阳汉画像砖中乐舞形象辨识为基础，论述乐队排列和乐舞形式，并探讨其音乐文化特征。

汪森《编钟的三重叙事》[2] 从哲学、美学的角度分析编钟的文化内涵，认为编钟是人类与天相通、与神相通的器具，是作为族群历史化的历史叙事者或文化叙事者，是国家叙事者和权力叙事者，是社会有序化、阶层化、集权化、国家化的工具。

胡军《试论曾侯乙编钟文化中的“道”资源》[3] 认为曾侯乙编钟及编钟音乐文化中蕴涵着丰富的道教文化资源，而道教教理教义中也蕴涵着诸多利于构建和谐社会的有益因素。因此，如能将编钟音乐文化的研究、创作、展演服务于当今和谐社会建设，从而实现保护和发展的良性互动，当是编钟在当今社会中的重要价值体现，也是随州编钟音乐文化资源开发的新的领域。

包毅国《编钟出土于随的背景分析》[4] 以曾侯乙编钟为出发点，对随国政治、经济、文化等进行了分析，认为随国是为教化蛮夷、拱卫周室而建立的，是周人开疆拓土的战略举措的结果；“云梦之会”源于随国，姬姓随国因举办这场盛大的音乐会盟而被史称“汉东之国随为大”。铸造曾侯乙这样规模的编钟需具备两个条件：突破礼乐思想桎梏；具有雄厚的物质基础。因此，随国人的智慧和国力不可小觑。

---

① 陈欣：《论南阳汉画像的乐舞形态及音乐文化特征》，《黄钟》2008 年第 3 期，第 46—53 页。

② 汪森：《编钟的三重叙事》，《钟鸣寰宇》，第 284—286 页。

③ 胡军：《试论曾侯乙编钟文化中的“道”资源》，《钟鸣寰宇》，第 311—316 页。

④ 包毅国：《编钟出土于随的背景分析》，《钟鸣寰宇》，第 311—329 页。

六、其他

除了以上五个方面外，本年度中国音乐考古学的研究尚涉及音乐考古资料的整理和音乐考古学研究方法的探讨，前者有王子初的《青铜乐钟的辉煌》，后者有方建军的《出土乐器测音研究中的几个问题》。

王子初《青铜乐钟的辉煌》① 介绍了作者为教学、科研和弘扬民族文化的需要而编撰和出版的DVD-ROM《曾侯乙编钟》。该软件从曾侯乙编钟的发掘和考古发现、编钟的造型和工艺成就、双音钟的科学原理浅说、编钟的乐律铭文介绍、中国青铜乐钟小史和一台编钟乐舞表演以及一个编钟双音演示的小游戏等六个篇章，力图全面、准确、生动和直观地介绍中国古代青铜乐钟伟大的科技成就和30年来有关曾侯乙编钟的研究成果。

方建军《出土乐器测音研究中的几个问题》② 认为，钟磬的敲击点、击奏工具，埙的吹奏指法等，均可影响乐器的发音，是测音工作不可忽视的关键环节，钟磬类乐器可以研究其律制倾向，但须具备一定的前提条件，吹管乐器的演奏受到较多人为控制和影响，其律制研究恐不可行。考古学的原始发掘记录，是乐器测音工作的基础，而乐器测音有时也能解决铭文释读、编次和组合等考古学问题，文物修复技术为各地发现残断编磬的重新测音带来了希望。

---

① 王子初：《青铜乐钟的辉煌——写在曾侯乙编钟出土30周年之际》，《钟鸣寰宇》，第34—37页。

② 方建军：《出土乐器测音研究中的几个问题》，《音乐艺术》2008年第4期，第94—98页。

2008 年中国近现代音乐史研究综述

石一冰

2008 年是一个不寻常的年份，奥运会的召开、改革开放三十周年的到来印证了当代中国经济社会的高速发展。同样，2008 年的中国近现代音乐史，无论在史料的挖掘、考证和人物传记等基础建设方面，还是音乐教育、代表性作品分析乃至新视角、新方法的运用方面都取得了比较重要的成绩。

一、人物研究与创作研究

（一）近现代音乐家的专题研究

专论有戴嘉枋的《论于会泳的中国传统音

乐理论研究》[1]，通过对于会泳20世纪50—60年代前期在中国传统音乐理论（包括民歌、说唱、戏曲以及他提出的“综合研究”）方面的详细研究，指出他“无愧为当时中国传统音乐研究领域的翘楚者”。文章最后对当下的中国传统音乐研究现状发出追问——“由于会泳创建的传统音乐形态体系研究工作，不仅其框架未见有缺憾的弥补，连他已有框架中的音乐形态学方面的课题研究也似乎罕见进展”；庄永平的《于会泳的现代京剧音乐创作》[2] 认为于会泳早期对民族民间音乐的研究精辟而独到，对后来京剧音乐的改革与创新、戏曲音乐改革中一系列难题的解决有着极大的实践指导意义，他的京剧音乐创作贯通古今、融汇中西，使我国戏曲音乐发展达到了一个新的高度，其创作具有新颖的时代气息和浓厚的中国作风与中国气派；付显舟的《杜鸣心其人其作其研究》[3] 在梳理杜鸣心学习、创作生涯和作品总体特点的同时，认为对杜鸣心音乐的研究呈现钢琴作品研究多、乐队与其他作品研究少，舞剧音乐研究多、影视音乐研究少，旧作品研究多、新作品研究少，具体作品研究多、综合课题研究少的现象。

张瑞蓉的《汪立三钢琴音乐创作中的传统因素》[4] 从钢琴音乐意向的民族化追求、主题素材与动机的民族化特征、多声技法与民族音乐特性的有机结合、钢琴演奏技法的民族化探索等方面，对汪立三钢琴音乐创作中的成功经验做系统总结，揭示其钢琴音乐对中华传统文化神韵的不懈追求；屠锦英的《从语音学角度透视赵元

---

① 戴嘉枋：《论于会泳的中国传统音乐理论研究》，《音乐艺术》2008年第1期，第77—96页。

② 庄永平：《于会泳的现代京剧音乐创作》，《星海音乐学院学报》2008年第4期，第68—82页。

③ 傅显舟：《杜鸣心其人其作其研究》，《人民音乐》2008年第7期，第18—23页。

④ 张瑞蓉：《汪立三钢琴音乐创作中的传统因素》，《音乐研究》2008年第4期，第91—96页。

任艺术歌曲中的词曲结合》[①]从语言学中的声调、语气、语势和节奏等几个基本要素的运动角度分析赵元任艺术歌曲的特点，旨在为当代艺术歌曲创作和研究提供有益参考；吴艳、戴雄《赵元任歌曲创作新论》[②]以赵元任的歌曲创作为主线，重点陈述了赵元任的歌曲创作与德奥艺术歌曲的不同点，并深入剖析他不同时期的重要作品，文中论及赵元任对发展中国音乐的重要观点及其音乐创作与中国民间音乐的深刻联系；冯雷、肖阳的《行万里路，读中外书——学习王光祈留德生涯与西文著述研究课程心得笔记》[③]从中西美学、思想史的角度，以王光祈诸多音乐著述中的论述为基础，探讨了他转学音乐的深层缘由及其具有前瞻性的和谐音乐艺术观，同时强调了史论研究的态度，必须是“言必有据、事必有因、审慎地让史实说话”；徐文武的《黎锦晖音乐教育思想再认识》[④]认为黎锦晖的音乐观是建立在用艺术的形式推广国语的前提和背景上，他与同时期音乐教育家的教育观念的根本差异在于认识观念的不同，他不仅充分肯定音乐的娱乐价值，更是把娱乐与民众的启蒙和普及教育相联系。

此外，臧艺兵、钟晓红的《江文也：作为一面历史的多棱镜》[⑤]，试图通过海峡两岸和日本三方学者对江文也的研究成果中，表述出来的不同立场和文化心态，深入探讨江文也在不同生存状态下人本价值的不同呈现。许文霞的《许如辉与上海流行歌曲——

① 屠锦英：《从语音学角度透视赵元任艺术歌曲中的词曲结合》，《中国音乐》2008年第2期，第241—243页。

② 吴艳、戴雄：《赵元任歌曲创作新论》，《中国音乐学》2008年第2期，第121—123页转第144页。

③ 冯雷、肖阳：《行万里路，读中外书——学习王光祈留德生涯与西文著述研究课程心得笔记》，《艺术研究》2008年第1期，第16—19页。

④ 徐文武：《黎锦晖音乐教育思想再认识》，《交响》2008年第1期，第59—62页。

⑤ 臧艺兵、钟晓红：《江文也：作为一面历史的多棱镜》，《中央音乐学院学报》2008年第4期，第41—48页。

一个人的流行音乐史迹追记》[1]不仅再现了《申报》和《歌星画报》的史料和新发现的许如辉珍贵手稿，梳理了其父许如辉早期流行歌曲创作历程，而且还力图给近代中国流行音乐以音乐史上的研究地位。

2008年出版的专著有蔡梦的《李焕之的音乐生涯及其历史贡献》[2]，对李焕之的艺术历程进行了简要回顾，从他重要的声乐、器乐创作的实践成果和艺术特色加以考察研究，并对他“建国后17年”和“改革开放以后”两个重要时期的理论著述进行综合研究，总结了这位具有代表性的人民音乐家在我国近现代音乐史上的重要地位，以及作曲家个人的独特追求和贡献。

（二）创作研究

音乐创作研究的内容和种类较为纷繁，它既包括某种音乐体裁样式纵向线条的断代史研究，也包括点状的作品分析、评论，它们的多寡和优劣是音乐家研究能否深入的重要基石之一。

2008年对音乐创作的断代史研究有梁茂春的《论“文革”时期的艺术歌曲》[3]，文章指出在音乐为“文革”政治服务的禁锢下，艺术歌曲这种高雅音乐并不符合“文革”时代的要求，但是作者通过分析“文革”时期的《战地新歌》（特别是第一、第二集），认为“文革”时期的艺术歌曲虽然在内容上非常狭窄，但在金凤浩、郑秋枫、尚德义、施光南、王洛宾、郭祖荣等一批作曲家的努力下，一些带有艺术歌曲特点的作品使艺术歌曲在“文革”中没有彻底断线。他的另一篇文章《中国的第一首管弦乐——萧友梅

① 许文霞：《许如辉与上海流行歌曲——一个人的流行音乐史迹追记》，《星海音乐学院学报》2008年第3期，第1—15页。

② 蔡梦：《李焕之的音乐生涯及其历史贡献》，北京：人民音乐出版社，2008年，序言。

③ 梁茂春：《论“文革”时期的艺术歌曲》，《中央音乐学院学报》2008年第1期，第31—43页。

的〈哀悼进行曲〉及其他》[1] 不但指出了中国管弦乐创作的肇始应为萧友梅1916年创作的《哀悼进行曲》，从而改写了音乐史学界20世纪90年代前后广泛认同的"《怀旧》第一"说和"《新霓裳羽衣舞》第一"说，而且将中国与日本、菲律宾、韩国等国的早期管弦乐创作相比较，显示了我国交响音乐创作的"作始也简、将毕也钜"的必然趋势。杨娟的《中国军旅音乐剧发展历程回顾》[2] 梳理了军旅音乐剧从20世纪80年代开始从无到有、从青涩到趋于成熟和完善、在碰撞中创造梦想的历程，认为军旅音乐剧不但挽救了新时期军旅戏剧的生存危机，而且以"主旋律"的文化身份产生了广泛的社会效应。

对当代重要音乐作品的分析与评论构成了创作研究的主体，它们主要集中于对著名作曲家作品的研究，例如关于郭文景作品的评析主要集中于《人民音乐》第5期，有居其宏的《于颠覆处重构，在自况中反思——郭文景〈诗人李白〉中的歌剧美学解读》[3]、李吉提的《侧身西望长咨嗟——郭文景民乐作品音乐会述评》[4]、娄文利的《智力与艺术的极限游戏——评郭文景打击乐三重奏〈戏〉、〈炫〉》[5]、钱建明的《中西合璧谐韵回响——评中提琴独奏

---

① 梁茂春:《中国的第一首管弦乐——萧友梅的〈哀悼进行曲〉及其他》,《音乐研究》2008年第2期，第73—77页。

② 杨娟:《中国军旅音乐剧发展历程回顾》,《中国音乐学》2008年第2期，第104—107页。

③ 居其宏:《于颠覆处重构，在自况中反思——郭文景〈诗人李白〉中的歌剧美学解读》,《人民音乐》2008年第5期，第5—9页。

④ 李吉提:《侧身西望长咨嗟——郭文景民乐作品音乐会述评》,《人民音乐》2008年第5期，第10—14页转第95页。

⑤ 娄文利:《智力与艺术的极限游戏——评郭文景打击乐三重奏〈戏〉、〈炫〉》,《人民音乐》2008年第5期，第15—17页。

〈戏曲两折〉》[①] 以及居其宏的《从历史中汲取诗情——评歌剧〈霸王别姬〉的一度创作》[②]、麻峰的《郭文景的民族室内乐〈晚春〉的创作特点》。[③] 2008年是杜鸣心80寿辰之年，关于他的作品研究也是热点之一，主要集中于《人民音乐》第7期，例如梁茂春的《阳光交响诗——评杜鸣心的交响诗〈对阳光的忆念〉》[④]、李吉提的《写给自己也写给听众——浅析杜鸣心的两部钢琴协奏曲》。[⑤] 关于金湘作品的文章有周勤如的《重振阳刚　直虑血性——听看金湘的合唱〈金陵祭〉》[⑥]、明言的《歌剧〈原野〉的历史评价——为纪念歌剧〈原野〉首演20周年而写》[⑦]、徐文正的《金湘的歌剧情结——“歌剧情——金湘歌剧音乐剧作品音乐会”观后》。[⑧] 关于朱践耳作品的文章有石一冰的《大气磅礴的英雄诗篇——评朱践耳的交响乐大合唱〈英雄的诗篇〉》[⑨]、赖朝师的

① 钱建明：《中西合璧谐韵回响——评中提琴独奏〈戏曲两折〉》，《人民音乐》2008年第5期，第18—21页。

② 居其宏：《从历史中汲取诗情——评歌剧〈霸王别姬〉的一度创作》，《人民音乐》2008年第2期，第43—47页。

③ 麻峰：《郭文景的民族室内乐〈晚春〉的创作特点》，《音乐探索》2008年第2期，第105—109页。

④ 梁茂春：《阳光交响诗——评杜鸣心的交响诗〈对阳光的忆念〉》，《人民音乐》2008年第7期，第24—25页。

⑤ 李吉提：《写给自己也写给听众——浅析杜鸣心的两部钢琴协奏曲》，《人民音乐》2008年第7期，第12—17页。

⑥ 周勤如：《重振阳刚　直虑血性——听看金湘的合唱〈金陵祭〉》，《人民音乐》2008年第6期，第17—19页。

⑦ 明言：《歌剧〈原野〉的历史评价——为纪念歌剧〈原野〉首演20周年而写》，《音乐研究》2008年第4期，第17—21页。

⑧ 徐文正：《金湘的歌剧情结——“歌剧情——金湘歌剧音乐剧作品音乐会”观后》，《人民音乐》2008年第1期，第25—27页。

⑨ 石一冰：《大气磅礴的英雄诗篇——评朱践耳的交响乐大合唱〈英雄的诗篇〉》，《人民音乐》2008年第3期，第20—22页。

《朱践耳钢琴作品复调运用特色评析》。[①]

对其他重要作曲家的作品研究还有秦萌的《革命交响音乐〈智取威虎山〉音乐分析》[②]、李遇秋的《〈长征组歌〉的创作情况和主要经验教训》[③]、张莉的《从琴曲到筝乐——对李焕之古筝协奏曲〈汨罗江幻想曲〉的音乐分析》[④]、邵晓勇的《交响合唱〈云南风情〉调性研究》（上、下）[⑤]、黄飞的《黄安伦音乐创作风格及钢琴音诗〈鼓浪屿〉》[⑥]、刘雪莎的《罗忠镕艺术歌曲〈牵牛花〉分析》[⑦]、李吉提的《黎明中他又启程——秦文琛大提琴协奏曲〈黎明〉析评》[⑧]、舒泽池的《结构是有生命的——从〈长江之歌〉到〈长江〉》[⑨]、吴春福的《洞庭波涌连天雪长岛人歌动地诗——评刘振球的交响诗〈长岛人歌〉》等。[⑩]

---

① 赖朝师：《朱践耳钢琴作品复调运用特色评析》，《人民音乐》2008 年第 12 期，第 10—12 页。

② 秦萌：《革命交响音乐〈智取威虎山〉音乐分析》，《南京艺术学院学报》（音乐与表演版）2008 年第 1 期，第 81—90 页。

③ 李遇秋：《〈长征组歌〉的创作情况和主要经验教训》，《人民音乐》2008 年第 8 期，第 16—19 页。

④ 张莉：《从琴曲到筝乐——对李焕之古筝协奏曲〈汨罗江幻想曲〉的音乐分析》，《星海音乐学院学报》2008 年第 4 期，第 83—88 页。

⑤ 邵晓勇：《交响合唱〈云南风情〉调性研究》（上、下），《音乐研究》2008 年第 2 期，第 78—82 页；第 3 期，第 63—72 页。

⑥ 黄飞：《黄安伦音乐创作风格及钢琴音诗〈鼓浪屿〉》，《人民音乐》2008 年第 5 期，第 26—28 页。

⑦ 刘雪莎：《罗忠镕艺术歌曲〈牵牛花〉分析》，《中国音乐学》2008 年第 3 期，第 106—109 页。

⑧ 李吉提：《黎明中他又启程——秦文琛大提琴协奏曲〈黎明〉析评》，《人民音乐》2008 年第 11 期，第 32—34 页。

⑨ 舒泽池：《结构是有生命的——从〈长江之歌〉到〈长江〉》，《人民音乐》2008 年第 6 期，第 22—24 页。

⑩ 吴春福：《洞庭波涌连天雪长岛人歌动地诗——评刘振球的交响诗〈长岛人歌〉》，《人民音乐》2008 年第 8 期，第 22—24 页。

二、史料建设

（一）回忆性、纪念性文章

2008年史料建设的突出特点之一是众多回忆性、纪念性文章的发表，它们在一定程度上具有史料参考价值。

为了纪念吕文成诞辰110周年、张曙诞辰100周年、马思聪诞辰95周年、郑律成诞辰90周年、向隅逝世40周年，以及2008年辞世的作曲家石夫、瞿希贤、时乐濛、指挥家秋里、歌唱家施鸿鄂等音乐家，各学术刊物相继刊登了诸多此方面文章，其中《人民音乐》刊载了李岚清的《广东音乐的一代宗师——吕文成》[①]、孙星群的《诚心诚意做孺子的好牛——马思聪在宁夏》[②]、于庆新的《马思聪魂归故里始末》[③]、秦大平的《音乐会中的一声枪响——郑律成90诞辰随想》[④]、邵晓勇的《田野上的文化守望——纪念作曲家田丰》[⑤]、向延生的《不要遗忘老音乐家杨仲子》[⑥]、张君仁的《一代宗师花坛绝响——花儿王朱仲禄的生平与贡献》[⑦]、梁茂春的

① 李岚清：《广东音乐的一代宗师——吕文成》，《人民音乐》2008年第1期，第31—33页。

② 孙星群：《诚心诚意做孺子的好牛——马思聪在宁夏》，《人民音乐》2008年第1期，第74—75页。

③ 于庆新：《马思聪魂归故里始末》，《人民音乐》2008年第1期，第7—11页。

④ 秦大平：《音乐会中的一声枪响——郑律成90诞辰随想》，《人民音乐》2008年第1期，第70—71页。

⑤ 邵晓勇：《田野上的文化守望——纪念作曲家田丰》，《人民音乐》2008年第9期，第60—63页。

⑥ 向延生：《不要遗忘老音乐家杨仲子》，《人民音乐》2008年第5期，第41—43页。

⑦ 张君仁：《一代宗师花坛绝响——花儿王朱仲禄的生平与贡献》，《人民音乐》2008年第5期，第48—50页。

《经历炼狱后的升华——回忆瞿希贤同志的几件往事》①、孙焕英的《缅怀“中国人民解放军作曲家”时乐濛》②、兰迪的《献身歌剧的人——纪念男高音歌唱家施鸿鄂》③、冯琬珍的《峥嵘岁月半世纪，迎来合唱满园春——深切追思指挥家秋里》④、孙慎的《纪念张曙同志百年诞辰》⑤、孙慎的《悼念时乐濛同志》⑥、谢嘉幸的《旋律神韵、原生态与民族精神——生茂音乐作品在当下中国的意义》⑦、张黎红的《一代“学人歌者”——赵梅伯》⑧、鲍元凯的《怀念恩师陈培勋先生》。⑨ 其他刊物则有李岚清的《中国近现代音乐学的开拓者——王光祈》⑩、黄旭东的《脚踏实地自学成才 笔耕72载的真学者——缅怀与评说廖辅叔》⑪、张远文等的《我们心中的丰碑——缅怀著名男高音歌唱家施鸿鄂》⑫、秦西炫的《我认

---

① 梁茂春：《经历炼狱后的升华——回忆瞿希贤同志的几件往事》，《人民音乐》2008年第6期，第4—7页转第95页。

② 孙焕英：《缅怀“中国人民解放军作曲家”时乐濛》，《人民音乐》2008年第7期，第7—9页。

③ 兰迪：《献身歌剧的人——纪念男高音歌唱家施鸿鄂》，《人民音乐》2008年第7期，第71—73页。

④ 冯琬珍：《峥嵘岁月半世纪，迎来合唱满园春——深切追思指挥家秋里》，《人民音乐》2008年第9期，第57—59页。

⑤ 孙慎：《纪念张曙同志百年诞辰》，《人民音乐》2008年第9期，第56页。

⑥ 孙慎：《悼念时乐濛同志》，《人民音乐》2008年第11期，第5—6页。

⑦ 谢嘉幸：《旋律神韵、原生态与民族精神——生茂音乐作品在当下中国的意义》，《人民音乐》2008年第11期，第10—13页转第96页。

⑧ 张黎红：《一代“学人歌者”——赵梅伯》，《人民音乐》2008年第11期，第68—70页。

⑨ 鲍元凯：《怀念恩师陈培勋先生》，《人民音乐》2008年第2期，第54—55页。

⑩ 李岚清：《中国近现代音乐学的开拓者——王光祈》，《音乐探索》2008年第2期，第3—6页。

⑪ 黄旭东：《脚踏实地自学成才 笔耕72载的真学者——缅怀与评说廖辅叔》，《音乐艺术》2008年第1期，第105—111页。

⑫ 张远文等：《我们心中的丰碑——缅怀著名男高音歌唱家施鸿鄂》，《歌剧艺术》2008年第5期，第48—52页。

识的瞿希贤》[1]、秦大平的《缓缓的过去 漫漫的未来——读瞿希贤遗作杂感》[2]、黄波的《追忆我的父亲黄海怀》[3]、李珏和瞿希贤的回忆文章《历史不应忘记他——传奇人物曹石峻》。[4]《歌剧艺术》第1期更是刊载了纪念石夫专辑，其中有王世光的《高山顶上一顽石 百花园里勤耕夫——缅怀人民音乐家石夫》[5]、郑小瑛的《呜呼！石夫老弟走好》[6]、张丽达的《石夫逝世——谁会相信这是真的》[7]、蒋力的《顽石，顽石，一耕夫》。[8]

（二）史料挖掘、重现和考证

对于历史学科而言，准确、坚实而又有价值的史料是历史学的基础，2008年中国近现代音乐史中有价值的史料挖掘、重现和考证无疑继续夯实着本学科的基础。

关于史料挖掘、重现的文章比较多，李岩的《纪念何安东的历史意义》[9] 对何安东在中国现代音乐史上的贡献及应有的地位进行了论述，涉及新发现的何安东译文《钢琴视奏的学习》、三部男声合唱《山歌》，及音乐史学界书写中国近现代音乐史相应的音乐理念之批判；李莉的《冼星海在武汉》[10] 认为1937至1938年冼星

---

① 秦西炫：《我认识的瞿希贤》，《黄钟》2008年第3期，第186—189页。

② 秦大平：《缓缓的过去 漫漫的未来——读瞿希贤遗作杂感》，《黄钟》2008年第3期，第190—194页。

③ 黄波：《追忆我的父亲黄海怀》，《黄钟》2008年第2期，第15—17页。

④ 李珏和瞿希贤的回忆文章《历史不应忘记他——传奇人物曹石峻》，《音乐爱好者》2008年第8期，第48—51页。

⑤ 王世光：《高山顶上一顽石 百花园里勤耕夫——缅怀人民音乐家石夫》，《歌剧艺术》2008年第1期，第37—40页。

⑥ 郑小瑛：《呜呼！石夫老弟走好》，《歌剧艺术》2008年第1期，第41页。

⑦ 张丽达：《石夫逝世——谁会相信这是真的》，《歌剧艺术》2008年第1期，第44—45页。

⑧ 蒋力：《顽石，顽石，一耕夫》，《歌剧艺术》2008年第1期，第42—43页。

⑨ 李岩：《纪念何安东的历史意义》，《中国音乐学》2008年第1期，第94—100页。

⑩ 李莉：《冼星海在武汉》，《黄钟》2008年第3期，第68—75页。

海在武汉进行音乐活动，虽然只有不到一年的时间，却是作曲家人生最为辉煌的时期之一，冼星海在武汉的音乐活动、创作和音乐思想，对武汉抗战音乐活动起到一定积极的作用；冯长春的《一份尘封了半个多世纪的珍贵史料——陈洪〈绕圈集〉解读》① 认为《绕圈集》是1929年陈洪先生回国后所作的一本带有随笔性的艺术批评文集，也是目前所见他最早的理论性著作，并体现出陈洪早期所具有的历史唯物论的艺术哲学观、实利主义的艺术本质论、对无产阶级大众艺术的鼓吹，对唯美主义和艺术至上主义的批判；杨和平的《“春风乐会”考》② 认为“春风乐会”是1926年冬诞生于杭州的一个宣扬新文化、新思想，致力于音乐创作及其他文化事业的进步组织，其主要成员以绵薄之力为社会音乐文化的发展作出了自己的贡献；孙伟的《陪都中华交响乐团之始末考评》③ 钩沉历史的真貌，认为“中华交响乐团”因为历史的原因而受到漠视，史实不清，评价亦不到位，该文肯定其“民国第一交”的历史地位，并对其历史和影响做出积极的评价；孙兴盛的《中国近代早期的爱国革命歌曲》④ 根据武昌文华中学校史资料，首次披露百年前我国现代新式学堂最早的爱国革命歌曲、我国时间最长的校园军乐队以及歌曲作者和乐队创办者的感人事迹；宫宏宇的《王光祈与吴若膺关系考》⑤ “不着重于王吴二人的情恋关系是不是王光祈出国并改学音乐的动因，而是以新视角对这一恋爱事实的前因后果

---

① 冯长春：《一份尘封了半个多世纪的珍贵史料——陈洪〈绕圈集〉解读》，《音乐研究》2008年第1期，第59—72页。

② 杨和平：《“春风乐会”考》，《交响》2008年第4期，第38—43页。

③ 孙伟：《陪都中华交响乐团之始末考评》，《中国音乐学》2008年第3期，第101—105页。

④ 孙兴盛：《中国近代早期的爱国革命歌曲》，《中国音乐》2008年第1期，第197—204页。

⑤ 宫宏宇：《王光祈与吴若膺关系考》，《中央音乐学院学报》2008年第4期，第49—56页。

以及另一当事人的品行做一考证，并探求王光祈异性情缘对其思索公共议题及选择事业时所发生的影响”。周柱铨的《请不要给我国20世纪30—40年代的音乐家立派》[①] 认为近年来一些期刊和音乐史教材中出现的所谓“救亡派”、“学院派”说法有失历史的真实，并通过重现20世纪30年代以来的若干史料，呼吁同行用笔应慎重。

属于史料考证的文章较前者为少，其中金成俊的《郑律成出生年与出生地考》[②] 通过实地调查的方法，得出郑律成生于1914年的农历七月七日，出生地为韩国光州广域市不老洞163番地，从而纠正了郑律成生于1918年且没有准确出生地的史实误缺；顾万超的《对一首歌曲流变的逆向考察——工农红军歌曲〈当兵就要当红军〉考源》[③] 通过对几首歌曲旋律的逆向考察，得出《当兵就要当红军》的旋律源头是日本军歌《勇敢的水兵》的结论，并“展示了这几首歌曲的时代性文化在不同的国度和时期表达了不同阶级与阶层的精神风貌”；李德敬《诸城琴派考略》[④] 从琴谱、地缘、流脉和支系（如在南方衍生出的梅庵派）几个方面对诸城琴派进行了初步的梳理、考证。

三、音乐教育

音乐教育是中国近现代音乐史研究的重要领域之一，陆续有一些文章梳理、总结当代音乐教育史，其中反映武汉音乐学院、鲁艺

---

① 周柱铨：《请不要给我国20世纪30—40年代的音乐家立派》，《中国音乐》2008年第2期，第73—75页。

② 金成俊：《郑律成出生年与出生地考》，《人民音乐》2008年第1期，第72—73页。

③ 顾万超：《对一首歌曲流变的逆向考察——工农红军歌曲〈当兵就要当红军〉考源》，《艺术研究》2008年第1期，第54—55页。

④ 李德敬：《诸城琴派考略》，《艺术研究》2008年第1期，第13—15页。

的文章为重，例如汪义晓的《“是几时孟光接了梁鸿案”——武汉音乐学院历史沿革及地缘、行政隶属、人文资源考》[①] 和《那些渐行渐远的背影哟——武汉音乐学院部分重要学科奠基人考并兼述历史时期划分暨学科建制沿革》[②] 在内容上有所承接，前文从学科传承、行政隶属关系、地缘变迁的角度探讨了两湖书院、中央军事政治学校（黄埔军校）武汉分校、私立武昌艺术专科学校的历史渊源；后文则根据校名不同、隶属关系不同、培养规格和学制不同、入学方式方法不同、年代不同和是否具有合法性为依据，确定了武汉音乐学院的滥觞和六个历史阶段，并对谢功成、马为之、张少甫、杨匡民等各学科奠基人及其贡献进行了考证；谢功成作为武汉音乐学院的前身“中南音专”与湖北艺术学院（武汉音乐学院的前身）的亲历者，在《中南音专纪事》[③] 一文中记述了中南音专与湖北艺术学院建院初期的一些情形，有助于人们对中南音专的那段历史进行全面的认识。计晓华的《延安鲁艺时期的民间音乐研究》[④] 和魏艳的《延安鲁艺音乐系教育体制初探》[⑤] 不约而同地将延安鲁艺的发展分为“讲话”之前之后两阶段，前文认为“讲话”之前的鲁艺多集中对民歌的收集、整理，以及运用素材进行歌曲创作，“讲话”之后的鲁艺将视野拓展到对说唱、戏曲的继承和改革，实现创作体裁多元化；后文将延安鲁艺分为“发展解放区艺术教育”和“进行文艺创作”两个阶段，并在教育方针、学制、

① 汪义晓：《“是几时孟光接了梁鸿案”——武汉音乐学院历史沿革及地缘、行政隶属、人文资源考》，《黄钟》2008年第1期，第146—156页。

② 汪义晓：《那些渐行渐远的背影哟——武汉音乐学院部分重要学科奠基人考并兼述历史时期划分暨学科建制沿革》，《黄钟》2008年第3期，第82—95页。

③ 谢功成：《中南音专纪事》，《黄钟》2008年第3期，第76—81页。

④ 计晓华：《延安鲁艺时期的民间音乐研究》，《乐府新声》2008年第1期，第124—126页。

⑤ 魏艳：《延安鲁艺音乐系教育体制初探》，《音乐研究》2008年第4期，第5—16页。

课程设置、教学等方面进行论述，认为延安鲁艺音乐系以其对西方专业音乐教育体制的大胆革新，探索了具有解放区特色的新型音乐教育体制，在中国现代音乐（教育）史上奏响了独特乐章。此外，反映东北鲁艺的文章还有《新中国古筝放异彩——回顾东北鲁艺、东北音专筝业发展二、三事》。[①]

此外，林琳的《哈尔滨早期俄侨音乐教育研究》[②] 对 20 世纪上半叶俄国音乐文化传入哈尔滨、俄侨音乐家在哈尔滨展开的演出和音乐教育活动进行了简要的归纳、梳理；金世余的《我国近代教会学校音乐教育影响管窥》[③] 认为教会学校的音乐教育冲击了当时中国的教育观念，并为其后的我国近代学校音乐教育培养了师资、提供了经验。

四、学位论文中的中国近现代音乐史研究

博士论文方面，有中央音乐学院程兴旺的《中国动画电影音乐艺术特征发展研究（1989 年以前大陆部分）》和石一冰的《中国当代大型合唱创作研究》；中国艺术研究院傅显舟的《音乐剧歌曲：三部国产音乐剧歌曲分析引发的思考》；南京艺术学院张少飞的《1949—1981 年间的中国管弦乐创作研究》等。程兴旺的论文以电影哲学、美学为理论视角，以相关电影创作理论、音乐理论和作曲家动画电影音乐实践经验为依据，深入分析、归纳、总结了 1949—1989 年间的中国动画电影音乐的艺术特征发展规律；石一

① 吕殿生：《新中国古筝放异彩——回顾东北鲁艺、东北音专筝业发展二、三事》，《乐府新声》2008 年第 2 期，第 96—99 页。

② 林琳：《哈尔滨早期俄侨音乐教育研究》，《艺术研究》2008 年第 2 期，第 46—47 页。

③ 金世余：《我国近代教会学校音乐教育影响管窥》，《交响》2008 年第 3 期，第 63—65 页。

冰的论文梳理了我国当代大型合唱的发展脉络，对近30部大型合唱作品进行分析，尝试挖掘和提炼出我国当代大型合唱的创作思维、民族特征、美学观念；傅显舟的论文通过对三部国产原创音乐剧歌曲的分析，阐述其音乐特征与创作得失，并结合国外音乐剧歌曲创作经验提出和讨论了音乐剧歌曲写作的一般模式；张少飞的论文以梳理、回顾1949—1981年间的中国管弦乐创作历史为线索，以分析、研究此间该领域创作的主要代表作品和重要研究文献（包括创作门类史和作家作品研究等）为主体，运用作曲技术理论的研究方法，深入、细致地分析了其中多部代表作品，运用历史音乐学的研究方法，认真学习、评介其中的经典研究文献。

硕士论文方面，南京艺术学院唐艺华的《〈长征组歌〉音乐创作民族化研究》，运用音乐作品分析的方法，从音乐主题、主题材料关系及音乐结构三个方面对《长征组歌》民族音乐语言形成的方式作较为深入的探讨；郭援的《"文革"时期中国传统器乐曲改编的钢琴曲探析》通过对"文革"时期的中国传统器乐曲原曲及其钢琴改编作品的分析研究，试图探究其对传统音乐文化的传承、对后期作品的影响、形成原因、创作风格及存在意义；刘辰燃的《论"王张组合"歌剧、音乐剧的音乐创作》从"王张组合"[①] 两部代表作品——音乐剧《芳草心》和歌剧《党的女儿》的音乐分析入手，探讨了其音乐风格，总结出"王张组合"的创作观念和局限；吴琼的《舞剧〈红色娘子军〉音乐研究》以其音乐与历史语境、思想主题、人物形象、舞蹈设计的关系为着力点，较为深入地探讨了《红色娘子军》成为经典的必然性以及其所具有的"革命文化"和"文革"文化的特征；王希若的《青主古诗词艺术歌曲研究》关注青主创作的古诗词歌曲在古典风格特征与现代音乐语言方面的完美结合，以及他的"依字行腔"和"依义行腔"理

① 笔者按：王祖皆和张卓娅。

论在歌曲创作中的体现；王如意的《冼星海独唱歌曲研究》认为冼星海在其贯穿创作生涯全过程的独唱歌曲中，展现出音乐语言、形式上的探索性以及音乐风格、审美情趣、文化精神上的独特性，其独唱歌曲作为一种“抒情歌曲”，具有艺术歌曲（音乐会独唱曲）的艺术品格和文化特征；李娜的《前卫民族管弦乐队的音乐创作及艺术成就》认为前卫民族管弦乐队是在军旅音乐文化的独特语境中产生的，同时也是20世纪下半叶中国民族器乐艺术不断发展和繁荣的必然结果，其创作和演出既展现出了浓郁的民族风格、鲜明的地方特色，又具有强烈的时代精神和军旅特点，为中国民族管弦乐队的建立、民族乐器的改革提供了宝贵的经验；朱晓红《陈洪在20世纪中国音乐教育中的独特地位》一文通过对陈洪在专业音乐教育和师范音乐教育两个领域中的教育思想、教育实践和理论进行总结，使学界对陈洪产生更趋全面的认识，并为当下“重写音乐史”提供鲜活的原材料。

张治荣的《国乐改进社社刊〈音乐杂志〉研究》力求从史学和编辑学两条线索出发，通过对此刊的深入分析，了解在当时的历史环境下，我国20世纪20—30年代音乐文化发展的一个侧面，试图通过它进一步了解、把握国乐改进社在中国音乐文化中的作用和意义[①]；青岛大学王琳的《唐诃歌曲创作研究》对关系唐诃歌曲创作成功与否的音乐形象塑造、音乐语言运用、歌曲修改过程等问题进行探讨与总结，对唐诃歌曲创作特色、价值、贡献加以概括、评价；郭艳波的《论柯政和在我国近代音乐发展中的贡献》着重考察了柯政和自留学日本结束到北京以后的种种音乐活动，对其音乐思想进行了大致的总结，对这位值得尊敬的音乐教育家在中国近现代音乐发展中所作的贡献给予了较为客观、公正的评价；上海音乐学院肖阳的《从〈小朋友〉周刊看黎锦晖的儿童音乐创作》在对

① 西安音乐学院2008年硕士论文。

黎锦晖发表在《小朋友》的所有儿童音乐作品进行了全面系统的编目和分析的基础上，得出《小朋友》周刊体现出黎锦晖主张的向孩子们“宣传乐艺”以“辅助新运”、推广国语、引领孩子们以歌声响应反帝爱国运动和以互动的方式推展儿童音乐创作的革新实验的儿童音乐创作理念，并对于黎锦晖的儿童音乐创作（特别是体现在该刊的黎锦晖的儿童音乐创作理念）和其构筑社会化音乐生产方式方面进行了初步的探索。

其他一些硕士论文还有南京艺术学院胡红艳的《1986—1996年中国大陆流行音乐的文化精神——以一些音乐作品或音乐现象为例》，王薇的《朱践耳交响合唱〈英雄的诗篇〉研究》，雷湘的《广东流行音乐的发展历程及文化特征》；青岛大学关贇的《崔世光钢琴音乐创作轨迹探究》；首都师范大学魏婷婷的《北京普通高校音乐教育发展史研究》等。

五、音乐思潮、中西关系及其他

2008年还有一些专论涉及音乐思潮、中西关系等研究领域。在思潮研究领域，由居其宏、乔邦利撰写的《改革开放与新时期中国音乐思潮》[①] 一书是当年音乐思潮研究的重要成果，而居其宏《当代音乐思潮研究的历史观及其他——〈改革开放与新时期音乐思潮〉引言》[②] 一文已经将此书的历史观、方法论及对相关概念的界说、相关界线的厘定、相关问题的思考及应恪守的相关原则和此书论及到的相关内容、提出的相关观点告白于世，并强调了该书所

① 居其宏、乔邦利：《改革开放与新时期中国音乐思潮》，北京：中央音乐学院出版社，2008年。

② 居其宏：《当代音乐思潮研究的历史观及其他——〈改革开放与新时期音乐思潮〉引言》，《南京艺术学院学报》（音乐与表演版）2008年第2期，第1—8页。

提出的几个主要观点。

在中西关系领域，余峰的《中华乐派——西方文化视野下的“中国音乐形象”叙事》[①] 认为：“中华乐派是西方文化投射的一种关于文化他者的幻象，但它并不一定表现西方音乐文化的真实，却一定再现中国音乐文化的现实。……西方文化视野中的‘中国音乐形象’设定与叙事……给近代以来的中国音乐文化发展带来了全方位的重大调整，指明了前进探索的‘路向’，形成了‘全球化’势头，造成你中有我、我中有你、相互交织的复杂局面，致使中国音乐文化的发展，越来越明显地与‘局外’联系在一起。”冯效刚《文化衍生的主动选择——从 20 世纪上半叶中国钢琴艺术发展引发的思考》[②] 一文认为，“‘中国钢琴音乐文化’是保留了西方钢琴艺术外在形态的中国音乐文化，它的生成，既是 20 世纪上半叶中国音乐家们对当时文化价值的判断与选择，又是 20 世纪上半叶中国知识分子文化观念的一种实践载体，它不可避免打上了中国文化的深深烙印”；冯往前的《浅谈中国当代音乐创作与批评的民族性与后殖民性》[③] 呼吁东西方应该在互相看视中寻求价值交汇的可能性与共同性，以真正的“民族性”替换其中“后殖民性”的内涵，从而形成一种新的、具有真正民族性的批评话语。

2008 年是刘靖之《中国新音乐史论》出版整整十周年，为此

① 余峰：《中华乐派——西方文化视野下的“中国音乐形象”叙事》，《中国音乐学》2008 年第 1 期，第 101—106 页。

② 冯效刚：《文化衍生的主动选择——从 20 世纪上半叶中国钢琴艺术发展引发的思考》，《黄钟》2008 年第 2 期，第 172—184 页。

③ 冯往前：《浅谈中国当代音乐创作与批评的民族性与后殖民性》，《人民音乐》2008 年第 1 期，第 12—14 页。

刘靖之特撰《〈中国新音乐史论〉的十年》[1]，文章透露香港中文大学出版社将于2008年年底出版《中国新音乐史论》修订版（以下简称为修订版），而实际上该书出版于2009年。正如其序言所言，修订版主要对"资料方面的错漏，所谓的'硬伤'进行修订；对文本里的重复和矛盾部分加以梳理；对文字部分予以修饰，令之更通顺、更畅达；增补遗漏的部分，如'样板戏'、'文革'之后、'新潮'之前及之后的代表作曲家、受'文革'影响的音乐界人士等"。以此同时，作者在英译本中用英文撰写了"世纪之交的发展1996—2006"，作为《史论》的第十章，从原来的第十章"新音乐的中国化、现代化"并入第九章，并将"世纪之交的发展1996—2006"译成中文收入中文增订版里，于是《史论》所论述的时限将原来的1885—1985延伸至本世纪初的2006年，相应地，作者对附录也进行了调整。

结　语

纵观2008年中国近现代音乐史的研究，无论是近现代音乐家研究的丰富、创作研究的点线结合、音乐教育研究的推进，还是学界领军人物的专著专文和青年学人的研究成果，我们都欣喜地看到中国近现代音乐史这一年轻学科所取得的显著进步。在关注成绩的同时，我们也要注意到这一学科存在研究视角与研究方法有待进一步突破、音乐本体分析与深度理论阐释能力均有待进一步深入、史料建设工作相对缓慢、对海外中国近现代音乐史学研究成果的引进与介绍存在着一定的差距等等不足之处。

---

① 刘靖之：《〈中国新音乐史论〉的十年》，《人民音乐》2008年第11期，第83—85页。

2008年宗教音乐研究综述

周　耘　邵琳琳

2008年度宗教音乐研究仍然活跃。佛教音乐、道教音乐、基督教音乐、伊斯兰教音乐与少数民族宗教音乐的研究都出现不少新的成果。民间信仰仪式音乐、传统丧葬仪式音乐、音乐民族志的有关研究也多涉及宗教音乐文化。与宗教音乐相关的几个学术会议与文化活动的举行，特别是“道教音乐汇演”、“中国佛教音乐文化大典”两项大型活动，对宗教音乐研究起到推动作用。几部宗教音乐研究专著的出版，为本年度该领域的研究增加了分量。整体而言，民间信仰仪式音乐研究的兴盛堪称本年度宗教音乐研究领域的亮点；更多青年学者加入到宗教音乐研究行列，我国宗教音乐研究学术梯队正在形成的景象，则尤为令人鼓舞。

一、佛教音乐研究

本年度学术期刊上发表的佛教音乐研究论文主要有以下几篇：

辛正奎《津沽莲界谱梵音——漫谈天津大悲禅院与佛教音乐》[①]，对坐落在天津的全国重点佛寺之一的大悲禅院的整套佛事礼仪音乐进行了全面的介绍。通过分析比较，作者认为该寺仪礼音乐具有正宗南方禅乐的传统风格，因受到地方民俗的影响，也杂糅进一些北方尤其是天津地方音乐的特点，形成大悲禅院佛乐热烈、奔放的独特风格。文中还介绍了天津佛乐的器乐样式。

嘉雍群培在《窥商日本与西藏佛教传承及佛教音乐的异同》[②]一文中，具体比较日本和西藏的佛教由于传自不同地区而形成的不同风格，具体地说，日本佛教与日本佛教音乐，处处显露出汉文化的特点；西藏佛教则更多地受到印度文化的影响，藏传佛教及佛教音乐与中国其他地区汉传佛教、日本佛教都有较大差异。不过，综观日本佛教和西藏佛教的不同宗派与风格，其教义的传承及佛教音乐的发展过程上，却有很多相同或相似之处。

霍旭初的《〈梁高僧传·经师论〉解读——西域与中原佛教音乐关系之考析》[③] 通过对一部重要佛教文献南朝梁慧皎《高僧传》之《经师论》的解读与考析，从史学角度对中国佛教音乐的起源问题做了颇有新意的解读，提出西域佛教音乐是中国佛教音乐最重要源头的观点。

---

① 辛正奎：《津沽莲界谱梵音——漫谈天津大悲禅院与佛教音乐》，《天津市社会主义学院学报》2008年第1期，第44—47页。

② 嘉雍群培：《窥商日本与西藏佛教传承及佛教音乐的异同》，《黄钟》2008年第3期，第18—23页。

③ 霍旭初：《〈梁高僧传·经师论〉解读——西域与中原佛教音乐关系之考析》，《西域研究》2008年第3期，第49—58页。

江影《藏汉佛教音乐的融合——康定鱼通区庄上村佛教音乐的田野调查》[①]，通过对四川甘孜州康定鱼通区庄上村部分土生土长的藏族居民宗教信仰的初步考察，发现该地区居民虽然以藏传佛教信仰为主，其间却夹杂着汉传佛教。作者在文中对该地区的佛教音乐进行了分析，旨在说明藏汉佛教音乐的历史渊源。

薛俊静《当代佛教音乐发展的新趋势》[②] 运用举证的方法阐释解析了佛教音乐的发展方向。作者认为，伴随当代科技工业的突飞猛进与商品文化的盛行，多样的佛教音乐音响景观争相涌现，致使当代佛教音乐呈现出两个大的新趋势，即：通俗佛乐商品化，传统佛乐现代化。作者进而结合受到瞩目的集体创作的现代佛教音乐作品，大型交响音乐史诗《东方慧光》的首都公演，以及五台山佛乐团的海外巡演，重新诠释了"佛教音乐"的类别，并勾画出今后佛教音乐传承发展的蓝图。

2008年有两个学术会议是本年度宗教音乐研究盛事。

1月中旬，上海音乐学院"中国仪式音乐研究中心"举办了首届"全国仪式音乐研究学术研讨会"。由于佛乐、道乐活动大多与宗教仪式结为一体，因而会上发表的有关仪式音乐的研究论文不少涉及佛乐与道乐的内容。如张振涛《庙会空间与音乐级序》一文，通过对晋西北大同地区庙会仪式音乐的长期研究，发现同样一个庙会空间中存在着不同的音声类型，有处于寺庙信仰核心的宗教音乐，也有阴阳乐班等，而局内人对这些音声团体有着不同的、清晰的认识。作者据此提出"空间级序"的概念。云南学者黄凌飞在《中国南传佛教音乐的人类学研究》一文中，鉴于学界对南传佛教

① 江影：《藏汉佛教音乐的融合——康定鱼通区庄上村佛教音乐的田野调查》，《康定民族师范高等专科学校学报》2008年第3期，第24—26页。

② 薛俊静：《当代佛教音乐发展的新趋势》，《民族音乐》2008年第2期，第12—13页。

研究相对薄弱的现状，提出应重视对南传佛教音乐的人类学研究。她在会上还展示了自己关于佛教音乐文化区域性比较研究的计划构想。周耘在《佛教寺院仪礼音乐的戏剧性特征》的报告中，通过深入的田野调查和案头分析，得出佛教寺院仪礼音乐具有鲜明的戏剧性特征的结论。进而认为，戏剧性特征是宗教性与世俗性两极内容包容一体的形式基础。

7月中旬，中国传统音乐学会第十五届年会在山西大学举行。会上发表的22篇有关仪式音乐研究的论文中，陈华丽、欧阳亮、张晗婧婧的三篇文章内容较多涉及佛、道教仪式音乐。其中陈华丽的《归元禅寺水陆法会外坛梁皇宝忏仪式及仪式音乐分析》从仪式功能的角度对武汉归元禅寺水陆法会外坛梁皇宝忏仪式及仪式音乐进行了分析，并得出其仪式音乐属于表面层次的佛乐，远离传统梵呗的结论。

将宗教音乐作为学位论文的研究课题，无疑有利于促进宗教音乐文化研究的兴盛。本年度有山西师范大学段文的《魏晋南北朝佛教音乐中的转读与唱导》与贵州大学杜方芳的《侗族丧祭仪式及其仪式音乐中的佛道两参》两篇硕士学位论文较为突出。前者从历史的角度梳理了魏晋南北朝两种重要的佛乐样式：转读与唱导。后者探讨了贵州侗族丧葬祭礼中佛乐与道乐同处一体的文化现象。两篇文章分别被各自学校评为优秀硕士论文。

2008年，中央音乐学院与麒麟广园文化传播有限公司签署一项启动《中国佛教音乐文化大典》文化工程的合作协议，协议主要内容有：全面整理佛教音乐文献；全面普查采录现存佛教音乐；建立佛教音乐数据库；出版系列佛教音乐研究著述。对于佛教音乐研究来说，《中国佛教音乐文化大典》很值得期待。

二、道教音乐研究

本年度学术期刊上发表的道教音乐研究论文主要有如下几篇：

史琳《关于道教音乐道情几个理论问题的探讨》[①]，认为前人关于道情产生的时间、地点、形成过程等结论都值得商榷，作者运用文献史料和考古发掘材料双重论证的方法，对道情的产生时间、产生地点、形成过程、名称变化等诸多侧面提出了自己的观点。目前学术界对“道情”艺术的渊源背景尚存不少疑问，本文的研究有些新意。

赵丽《论道教音乐对花间词风格的影响》[②]，采用史料分析与论证的方法，对产生于晚唐五代的花间词如何受到道教音乐的浸润进行了阐述。作者认为，花间词在音乐体式和风格特色上都受到道教音乐直接而深远的影响。具体而言，道教音乐转化成词牌，为词的创作提供了可资参照的曲调范式；道教音乐清新、飘逸、婉媚的审美风格深刻影响了花间词的审美风格。

蒲亨强、谈欣《存见道乐史料研究：北魏时期》[③]，通过对原始资料的细致研究，结合历史事实的考察得出新的结论。认为北魏之北天师道领袖寇谦之在道教科仪音乐史上的地位既无开创之功，亦非举足轻重，前未超越东晋灵宝斋的水平，后也远不及南天师道领袖陆修静创建传统科仪音乐模式之伟业。作者对学界以往过于拔高寇氏历史地位的现象提出了批评。

---

① 史琳：《关于道教音乐道情几个理论问题的探讨》，《郑州大学学报》（哲学社会科学版）2008 年第 2 期，第 171—173 页。

② 赵丽：《论道教音乐对花间词风格的影响》，《北方论丛》2008 年第 4 期，第 22—24 页。

③ 蒲亨强、谈欣：《存见道乐史料研究：北魏时期》，《乐府新声》2008 年第 3 期，第 112—114 页。

蒲亨强、韩革新《清代〈铁罐斛食全集〉音乐史料研究》[1]，通过对清代《铁罐斛食》文献的研究，对当时全真派仪式音乐真实面貌的梳理，并与当代全真道同类仪式音乐进行比较，意欲观察其古今演变轨迹，以帮助理解当代道乐的历史价值和艺术内涵。此文虽尚难说已实现宏大初衷，却也得出有意义的启示：全真道较完好地保存了古代仪式传统；武当山的施食仪式音乐基本沿袭了清朝乃至更早时期道乐的传统。

本年度有两部道教音乐的专著出版。胡军的博士论文《当代正一与全真道乐研究》[2]，以大量文献材料和田野调查为据，采用历史学、民俗学和音乐形态学的研究方法，对当代正一、全真道乐进行了总体考察、归纳梳理及系统研究。张兰花、张振国《诸天隐韵——道曲概述与鉴赏》[3]，则是一部以道乐歌词为研究对象的著作。著者通过大量举证，对道曲的概念、组成元素、分类等进行界定，对道曲的发展脉络进行梳理，剖析蕴涵其中的道教思想，透析它作为诗词的文学风貌与社会功用，指出开掘其文化价值的现实意义。

此外，关乎2008年道教音乐研究的三件大事值得一提。

其一，2008年1月16日，上海举办了"上海道教音乐理论研讨会"，沪上之道内外学者聚首，研讨道乐事宜。会上决定编写《钧天玉音——上海道教音乐》专刊，意在为上海道乐的保护、传承与发展提供理论指导。

其二，2008年11月13日，"蓬瀛道教音乐研究基金"成立典礼在上海音乐学院举行。香港蓬瀛仙馆首捐百万元资助该中心的道

---

① 蒲亨强、韩革新：《清代〈铁罐斛食全集〉音乐史料研究》，《乐府新声》2008年第4期，第113—116页。

② 胡军：《当代正一与全真道乐研究》，上海：华中师范大学出版社，2008年。

③ 张兰花、张振国：《诸天隐韵——道曲概述与鉴赏》，上海：上海辞书出版社，2008年。

教音乐研究。上海音乐学院为此举办首届“大音讲堂”，特邀香港中文大学黎志添教授做了“宗教学与道教仪式研究”专题讲座。

其三，2008年11月15—16日，江西南昌举行了“第八届道教音乐汇演”。来自内地、港台及新加坡的六个道乐团表演了各具特色的道乐。

三、基督教与伊斯兰教音乐研究

虽然基督教音乐与伊斯兰教音乐的研究在我国学术界一向比较寂寞，但2008年这方面的研究不仅并未显特别萧条，并且，由于《本土化与现代性——云南少数民族基督教仪式音乐研究》一书的正式出版，让我们真切感受到我国的基督教音乐研究已开始收获有分量的成果。与此同时，见于期刊的几篇关于基督教音乐与伊斯兰教音乐研究的论文也各有些特色。

（一）基督教音乐研究

孙晨荟《河北曲周基督教音乐个案调查》[①]，通过对田野工作所获材料的细致分析，认为中国乡村的基督教仪式音乐形成了一方面采用外来的宗教仪式音乐；另一方面采用中国本土民间音乐的独特模式，并据此探讨了西方基督教音乐在中国农村本土化的现象。

林苗《重识杨荫浏的基督教音乐实践观——对〈圣歌与圣乐〉中杨荫浏16篇文论的择评》[②]，简要介绍了音乐史学家杨荫浏先生民国时期主编的《圣歌与圣乐》刊物，重点聚焦其中由他撰写或翻译的16篇文章并有选择地进行了评论。作者希望此文能使更多

---

① 孙晨荟：《河北曲周基督教音乐个案调查》，《中国音乐学》2008年第4期，第20—24页。

② 林苗：《重识杨荫浏的基督教音乐实践观——对〈圣歌与圣乐〉中杨荫浏16篇文论的择评》，《艺术探索》2008年第6期，第7—64页。

研究者关注杨荫浏先生的基督教音乐实践观。

姜卓《谈哈尔滨基督教音乐》[①]，介绍了哈尔滨三所代表性的基督教教堂的音乐，并将其按不同功能分为唱诗班的演唱与会众敬拜上帝的唱诗两类。第一类通常为多声部歌曲，音域宽广，难度较大；第二类则是哈尔滨基督教音乐的主体构成。哈尔滨曾有教堂和修道院70余所，是我国有名的“教堂城市”。此文有助于了解这个城市的基督教音乐现状。

杨民康《本土化与现代性——云南少数民族基督教仪式音乐研究》[②]，全书14章共45万字，由云南少数民族基督教仪式音乐的理论研究和田野个案考察两大部分构成，堪称我国第一部翔实记录和研究云南少数民族基督教仪式音乐的专著，也是一部建立在著者数年扎实的田野工作基础上的厚重之作。全书运用民族音乐学、音乐民族志的理论与方法，对云南少数民族基督教音乐文化进行多维度的深层剖析与解读。

（二）伊斯兰教音乐研究

牛建强《伊斯兰音乐——回族传统音乐的渊源》[③]，围绕回族的族源、回族的分布特点、伊斯兰教与回族等内容，多侧面地讨论了伊斯兰宗教音乐对回族传统音乐的影响。

郝军《元代回回国所进乐器论略——兼议伊斯兰音乐文化之东流》[④]，对历史文献记载的回回国向元朝进贡兴隆笙、火不思、胡琴等乐器的史实进行梳理，并着重关注其在中原地区的变迁，以

---

① 姜卓：《谈哈尔滨基督教音乐》，《科技创新导报》2008年第11期，第243页。

② 杨民康：《本土化与现代性——云南少数民族基督教仪式音乐研究》，北京：宗教文化出版社，2008年。

③ 牛建强：《伊斯兰音乐——回族传统音乐的渊源》，《齐齐哈尔师范高等专科学校学报》2008年第1期，第107—108页。

④ 郝军：《元代回回国所进乐器论略——兼议伊斯兰音乐文化之东流》，《江西科技师范学院学报》2008年第6期，第103—108页。

及通过中原地区向周边国家如日本的进一步传播。

四、少数民族宗教暨民间信仰仪式音乐研究

少数民族宗教音乐与民间信仰仪式音乐的研究十分兴盛，是2008年中国传统音乐研究的一大特点。民间信仰仪式音乐本不属于严格意义的宗教音乐，但由于我国的民间信仰仪式文化内涵极其丰富，并与几大宗教（民间所谓的儒、释、道、巫）文化关系密切，把佛乐、道乐与民间信仰仪式音乐割裂开来孤立讨论，实际上常常很难将研究引向深入。基于此认识，本综述亦纳入民间信仰仪式音乐研究的内容。

彭兆荣《人类学视野中仪式音乐的原型结构——以瑶族“还盘王愿”仪式为例》①，借用人类学关于仪式“原型”的相关理论，对瑶族“还盘王愿”仪式的内部“结构”与仪式外部的“音乐叙事”以及“内外”两者之间的关系进行了分析。

左志坚《十万大山瑶族“度身”仪式音乐》②，描述了瑶族“度身”仪式的程序与特征，并对仪式音乐的形态特征进行剖析。

齐琨《灵验的音声——浙江省富阳市龙门镇元宵节灯会仪式音乐研究》③，从社会学和人类学的视角，通过对具体案例分析，作者得出灵验的音声可以视为信仰具有灵验性的音响表现的结论。

梁伟《都市化背景下的民间礼俗音乐——山西省晋城市八音

---

① 彭兆荣：《人类学视野中仪式音乐的原型结构——以瑶族“还盘王愿”仪式为例》，《音乐研究》2008年第1期，第27—34页。

② 左志坚：《十万大山瑶族“度身”仪式音乐》，《艺术探索》2008年第3期，第5—8页。

③ 齐琨：《灵验的音声——浙江省富阳市龙门镇元宵节灯会仪式音乐研究》，《中国音乐学》2008年第3期，第8—21页。

会丧葬仪式音乐个案考察》[①]，通过对山西晋城民间八音会丧葬仪式的考察，认为在当代社会经济飞速发展、社会日益繁荣的情况下，维护仪式音乐的生存和发展空间，对传统文化的传承和发展具有积极作用。

田屹、马锡骞《牟平沿海“喇叭杖”及丧葬仪式音乐》[②]，则是对山东牟平地区农村具有代表性的丧葬仪式“喇叭杖”及其仪式音乐的介绍。

孟凡玉《两腔三调：荡里姚傩仪式音乐唱腔的原生分类概念及其文化内涵解析》[③]，以安徽贵池荡里姚村的傩戏唱腔音乐为主要依据，结合周边其他村落的唱腔，探讨了傩活动唱腔音乐的分类问题。该作者另有一文《贵池傩仪式音乐研究三题》[④]，以及潘林的《赣中南窑头打八仙仪式音乐的润腔研究》[⑤]，都是关于民间信仰仪式音乐唱腔的研究。

这类文章正式发表的还有：肖文礼《非物质文化遗产视域下的客家祭祖音乐》[⑥]、蓝雪霏《畲族仪式音乐与盘瑶仪式音乐文化

① 梁伟：《都市化背景下的民间礼俗音乐——山西省晋城市八音会丧葬仪式音乐个案考察》，《艺术百家》2008年第4期，第28—32页。

② 田屹、马锡骞：《牟平沿海“喇叭杖”及丧葬仪式音乐》，《齐鲁艺苑》2008年第5期，第85—87页。

③ 孟凡玉：《两腔三调：荡里姚傩仪式音乐唱腔的原生分类概念及其文化内涵解析》，《中国音乐学》2008年第1期，第16—27页。

④ 孟凡玉：《贵池傩仪式音乐研究三题》，《中央音乐学院学报》2008年第4期，第75—82页。

⑤ 潘林：《赣中南窑头打八仙仪式音乐的润腔研究》，《乐府新声》2008年第1期，第108—115页。

⑥ 肖文礼：《非物质文化遗产视域下的客家祭祖音乐》，《赣南师范学院学报》2008年第1期，第42—45页。

之比较》[1]、曾宪林《莆田贤良港土地公信仰仪式音乐调查与研究》[2]、覃春霞《双柏县大麦地彝族尼苏支丧葬仪式音乐考察》[3]、陈华《广西田阳麽教仪式音乐》[4]、欧阳亮《恩施民间道教度职仪式音乐调查报告》[5]、杨殿斛《濡化·互惠：乡邻参与丧葬仪式音乐活动的价值取向——黔中营盘民间丧葬“救苦”仪式音乐活动的人类学解读》[6]、毕武胜《泉州民间祭奠仪式及其音乐形式调查以泉州惠安县崇武镇为例》[7] 等。

本年度召开了“首届全国仪式音乐研究学术研讨会”、“中国传统音乐学会第15届年会”及“中国少数民族音乐学会第11届年会”三个全国性学术会议。尤其是部分学者关于民间信仰仪式音乐研究方法论的深入思考，给该领域的后续研究注入了动力与活力。例如，萧梅的文章《体验的音乐民族志——以广西壮族“魔仪”音声描写为例》，以广西靖西壮族“魔仪”音声场域中“超验”现象的田野研究作为体验的音乐民族志的实例，作者承认主体介入世界的不同方式，且不排斥研究者的个人情感、认识论姿态与经验背景，并承认叙事的多种可能性。张振涛《重构声音》一

① 蓝雪霏：《畲族仪式音乐与盘瑶仪式音乐文化之比较》，《中国音乐学》2008年第1期，第28—43页。

② 曾宪林：《莆田贤良港土地公信仰仪式音乐调查与研究》，《艺苑》2008年第9期，第54—58页。

③ 覃春霞：《双柏县大麦地彝族尼苏支丧葬仪式音乐考察》，《民族艺术研究》第5期，第64—68页。

④ 陈华：《广西田阳麽教仪式音乐》，《民族音乐》2008年第6期，第33—34页。

⑤ 欧阳亮：《恩施民间道教度职仪式音乐调查报告》，《艺术探索》2008年第6期，第47—51页。

⑥ 杨殿斛：《濡化·互惠：乡邻参与丧葬仪式音乐活动的价值取向——黔中营盘民间丧葬“救苦”仪式音乐活动的人类学解读》，《中央音乐学院学报》2008年第4期，第83—91页。

⑦ 毕武胜：《泉州民间祭奠仪式及其音乐形式调查以泉州惠安县崇武镇为例》，《艺术百家》2008年第6期，第84—87页。

文，则以打击乐器和旋律乐器在仪式之局内人和局外人意识中所处位置的不同为例，论述了重构“声音”观念的必要性。刘桂腾《传统是过去而来的现在——仪式音乐研究的取域》一文，强调从传统音乐的动态发展过程中截取某一个静态的截面，而这些截面的有机连缀便能够反映出形成传统的历史动态流程。薛艺兵在《论祭祀仪式音乐研究中的“两阈结构”模式》一文中，提出“凡俗阈”与“超凡阈”的所谓“两阈结构”。前者指平凡俗人的人间阈境（人间世界），是仪式的现实空间；后者指具有超自然力量的神鬼阈境（神鬼世界），是祭祀者的意象空间。在仪式的“两阈结构”中，音乐行为处于“凡俗阈”；音乐观念指向“超凡阈”；音乐产品则以其“效应”横跨“凡俗阈”和“超凡阈”。作者认为，此即音乐从观念、行为到声音在祭祀仪式“两阈结构”中的结构关系。

三个学术会议上提交的涉及具体研究民间宗教信仰仪式音乐的论文数量也不少。牛东梅《文昌帝君考——兼论云南洞经会崇拜对象的历史成因》，将文昌帝君置放到他产生和发展的各个历史时期，以当时的社会背景、文化背景甚至政治背景为语境挖掘其发生或被造作的合理性。陈超《溱潼会船节仪式音声研究》，从江苏溱潼地区清明节祭祀孤魂野鬼的会船节仪式音声类型入手，通过史料和口述材料的对比，对此音声场域进行了分析。欧阳亮《历史中的个人影像——“还坛神”艺术传承机制研究》，则以田野考察为据，聚焦民间大师的个人艺术生涯，透视了鄂西南土家族“还坛神”民间信仰仪式音乐的传承机制。汤亚汀《宗教仪式、半宗教仪式、世俗仪式——以犹太仪式音乐为例》，作者以自己的调研为据，指出上海的犹太人社区的宗教仪式被逐渐分化为宗教性、半宗教性与世俗性仪式。

中国音乐年鉴·2009·
·学术研究·

2008年民歌研究综述

李亚芳

随着民族音乐研究队伍的壮大以及研究方法的丰富，近年来有关民族音乐的研究成果颇丰，其中民歌研究在范围和程度上不断地扩充和深入。笔者根据能够检索到的相关文章，对2008年民歌研究做以下五个方面的总结和梳理。

一、对“原生态”民歌关注

2008年的文章中，不少学者对“原生态”民歌的关注热情依旧不减。其中有就“青歌赛”、“南北民歌擂台赛”的赛后评价；有对“原生态”民歌的认识和思考；还有着眼于“原生态”民歌进而引发对民歌保护和发展问题的思考等。这些文章，大多仍围绕“原生态”现

象本身进行讨论。而赵大刚的文章《论原生态民歌研究视域中话语结构的双重缺陷》[①] 将研究视角放在了研究“原生态”民歌的方法论上，他认为：当下原生态民歌的研究视域中缺少了“必要的公共理性作为支撑”，存在着“话语权力主体结构”和“话语价值取向结构”的双重缺陷。而“这种双重缺陷会使原生态民歌研究在有意无意间背离人们的期待，逐步遁入价值取向的误区”。就“话语权力主体的结构问题”，他指出：“在原生态民歌研究视域中，至少有三个层面的主体应该拥有相应的话语权力。他们都有权利和义务在原生态民歌研究中发出各自的声音。第一个层面是长期生活在原生态民族音乐文化场景里的歌手、民间艺人和其他民间文艺研究人员；第二个层面是关心原生态民歌的其他社会群体；第三个层面是相关研究领域的专家、学者。”作者指出目前在研究中失衡现象主要表现在两个方面：一是在上述三个层面中，话语权力过分集中于第三个层面，致使其他两个话语权力主体“很大程度上失去了他们应有的话语权力”；二是在话语信号输送过程中，第三层面很少虚心听取来自另两个层面的声音，“造成了话语信号的单向运行，这种单向运行从根本上讲，是反向的，不正常的”。

对“话语价值取向结构”[②] 作者做了界定，“指在原生态民歌研究视域中所涉及的各类相关话语指向在数量上的一种比例关系”。作者认为这种比例关系“应维持基本的动态平衡，以保证在原生态民歌研究视域中话语价值取向结构的合理性”。而事实上，在原生态民歌研究中所有话语价值取向所涉及的“本体性或本位性研究”及“衍生性与派生性研究”的问题中，都出现了话语价

---

① 赵大刚：《论原生态民歌研究视域中话语结构的双重缺陷》，《黄钟》2008 年第 4 期，第 33—38 页。

② 关于“民歌话语价值取向”的讨论，参见赵大刚：《原生态民歌研究中话语价值取向的结构缺陷》，《内蒙古社会科学》（汉文版）2008 年第 1 期，第 119—122 页。

值取向的结构性缺陷问题。文中，作者围绕原生态民歌兴起的缘由、原生态民歌本质界定和原生态民歌审美评价三个带有基础意义的典型案例进行分析，指出在研究原生态民歌过程中出现的“视觉盲区和视角偏差”。

另外，在着眼于原生态民歌而引申出对传统音乐传承和发展的论题中，以路瑜、李珊的文章《从原生态民歌热看少数民族音乐的传承与发展——以羌族音乐文化的当代问题为例》[①] 为代表。作者在分析了羌族原生态音乐文化的典型性与当代问题，即羌族音乐文化“在藏汉音乐文化的夹缝中仍然保持了独特古老的风格”与“民俗旅游业对羌族原生态音乐文化的影响”两方面基础上，引发了作者从“当代学者对保护工作应持的态度”、“文化产业化为羌族原生态音乐拓展了传播空间”及“少数民族自信心的重塑将迎来羌族原生态音乐的兴旺发展”三个角度上对羌族原生态音乐文化传承与发展的思考与展望。

二、歌系研究

“歌系”一词取自《【剪靛花】的流变——【剪靛花】歌系研究之三》[②]、《〈孟姜女〉歌系的地理分布》[③] 两篇文章。根据作者在文中的相关定义，笔者认为可以将“歌系”界定为在中国的汉族民歌中，因共同的渊源关系（包括曲调、唱词）而形成的曲调系统，即“同宗民歌”。上述两篇文章均为系列研究文章，研究

① 路瑜、李珊：《从原生态民歌热看少数民族音乐的传承与发展——以羌族音乐文化的当代问题为例》，《音乐研究》2008年第3期，第58—62页。

② 康玲、蔡际洲：《【剪靛花】的流变——【剪靛花】歌系研究之三》，《中国音乐》2008年第1期，第102—106页。

③ 方芸、蔡际洲：《〈孟姜女〉歌系的地理分布》，《中央音乐学院学报》2008年第2期，第32—41页。

【剪靛花】的一系列文章的之一、之二中，作者依据【剪靛花】这一民歌曲调群体的“共同风格特点”，“认识【剪靛花】的基本曲调，并对其地理空间分布特点作了初步探索”。在研究之三中，作者主要探讨【剪靛花】这一歌系在音乐本体、文学本体、演唱场合功能三方面“流变”的复杂情况。首先，作者将地理环境、地域文化与音乐的特点相结合，对东北、华北、西北、西南、江浙五个地理范围内【剪靛花】曲调的音乐特点作分析，总结各地【剪靛花】的不同音乐规律，探讨【剪靛花】曲调的音乐本体的流变特点；其次，作者围绕以【剪靛花】为基础派生出的许多不同的“调”名，探讨调名这一文学本体的流变情况，并从音乐角度梳理不同唱词的传承脉络；最后，作者分析了风俗歌和套曲中使用的【剪靛花】在演唱的场合和功能发生的变化。

《孟姜女》一文中，作者根据已有研究成果，将《孟姜女》歌系的基本曲调置于特定的地理空间，从分布概况、曲调类型和题材内容的角度对其在全国的分布情况作探讨，得出以下几点结论：1. 从总体上看，以秦岭淮河为界，北方要多于南方；以黑河—腾冲人口地理分布线为界，东部要多于西部。2. 从自然环境的分布看，首先是以江浙为中心，往北沿着京杭大运河传播，其次是沿海岸线传播。3. 从音乐形态的分布看，《孟姜女》调的发源地在苏南。《孟姜女》歌系的分布特点也在一定程度上反映了我国传统民歌在不同地区分布的特点。4. 从文学形态的分布看，《孟姜女》歌系的曲调多是反映农业文明时期的女性对生活不满的情绪和劳动人民对黑暗社会的控诉。这种分布特点与《孟姜女》的民间文学特点有关。

比较两篇文章，虽然同为“歌系”研究的专题文章，同是民族音乐学中“地理学”方法的研究个案，但是二者在论证方法上各具特点。前者【剪靛花】一文作者抓住“程式性特征”与“非程式性因素”一对概念，即“同宗民歌传播过程中的不变因素”

与“可变因素”，探讨【剪靛花】曲调群体在流传过程中，不同地理区域内体现出的“共同风格特点”以及在曲调、派生“调”名、使用场合方面的差异性。后者《孟姜女》中，作者运用了数据统计的社会学研究方法，用分类、归纳、比较的方法探讨《孟姜女》的地理分布问题。作者根据比较的侧重点不同而采取不同的分类依据，如在分布概况和题材内容方面，作者将《孟姜女》分为“同音乐类《孟姜女》”和“同文学类《孟姜女》”两类；而在曲调类型中，作者根据曲调变化的情况，将《孟姜女》分为“直系《孟姜女》”和“旁系《孟姜女》”两类。

有关民歌变体的研究论文有《鲁南五大调的流变》①、《不同地域〈茉莉花〉的艺术特色》② 和《湖南“无锡景调”变体民歌比较》③ 等。其中，《鲁南五大调的流变》一文，作者将鲁南五大调与鲁南其他民歌的形态特征相比较，选取音阶、非骨干音、旋律音程、衬词等指标，探讨鲁南五大调的流变特点。通过分析，作者认为：鲁南五大调的流变与曲调本身的规范性、鲁南其他民歌的地域色彩性以及传唱中的方言运用等方面密切相关。

20世纪80年代开始，中国的许多音乐学者就开始了对我国传统音乐地理分布的研究，他们的研究成果“大都是从宏观角度对辽阔的空间范围（北方或南方）甚至全国范围内分布的传统民歌所作的比较研究，并且重点大都聚焦于音乐形态及音调风格的区域特色问题。”④ 在薛艺兵、吴艳的《江苏传统音乐文化地理分布研

① 刘清、蔡际洲：《鲁南五大调的流变》，《天籁》2008年第4期，第66—74页。

② 罗婷：《不同地域〈茉莉花〉的艺术特色》，《民族音乐》2008年第4期，第18—19页。

③ 柳青：《湖南“无锡景调”变体民歌比较》，《音乐时空》2008年第3期，第58—60页。

④ 薛艺兵、吴艳：《江苏传统音乐文化地理分布研究》，《音乐艺术》2008年第3期，第61—68页。

究》一文中，作者将研究视角集中于一个行政省区（江苏省）的地理分布范围，不局限于单一的音乐体裁（民歌）的风格区划，而以各类地方传统音乐体裁作为综合分析的依据；也不局限于仅从音乐形态角度进行区域风格划分，而是结合自然环境、历史渊源、人文背景多视角综合审视传统音乐的区域文化特点。该文以江苏传统音乐的地理分布现状为基础，根据音乐风格和文化特色的空间布局对其进行宏观角度的区域划分，对所划分的“楚汉”、“维扬”、“金陵”、“苏吴”四大音乐文化区域的音乐特色、历史渊源、生态环境、人文背景进行较为系统的综合阐述。最后，作者得出如下结论：“在文化传播手段并不发达的自然传播状态下，人们对音乐文化的采借往往采取‘地域邻近’原则，而采借后的应用则又遵循‘区域同化’原则，亦即对来自邻近区域的音乐按本区域固有文化传统进行濡化适应。江苏传统音乐文化区的地理分布及其成形，同样是采用了‘邻近采借’原则和‘区域同化’原则，由此构成了在江苏这个看似同质性的广域音乐文化区域内色彩纷呈的各个异质性狭域音乐文化区。”

三、音乐本体研究

音乐本体研究是民歌研究中的重要手段和依据，也是音乐研究区别于其他学科研究的重要特征之一。2008年涉及音乐本体的研究文章数量不少，本文中，笔者选取几篇较具新意的文章做总结梳理。

赵英、何元平的《巴渠民歌音乐形态解析——以755首民歌样本为案例》[①] 对“巴渠”地区（即嘉陵江上游渠江流域的川东

---

① 赵英、何元平：《巴渠民歌音乐形态解析——以755首民歌样本为案例》，《音乐探索》2008年第1期，第43—46页。

北地区）的755首民歌对音乐本体逐一进行深入、细致的分析（包括曲式、调式调性、节奏、唱腔等），在此基础上，对各项分析结果从曲式结构与材料特征、调式调性与音列结构、节奏特征、衬词与衬腔等方面归纳、总结来揭示巴渠民歌音乐构成的要素及构成规律。

孟凡玉《两腔三调：荡里姚傩仪式音乐唱腔的原生分类概念及其文化内涵解析》[①]一文借助音乐形态的比较，特别是唱腔装饰度的对比和使用场合及频率的比较，对安徽贵池荡里姚以及周边村落傩仪式中使用的五种唱腔的概念做历史及文化的分析。

一直以来，学术界一直致力于寻找新的研究途径运用在音乐本体的分析中。在《音级集合理论在分析广西民歌中的作用》[②]一文中，作者将研究非调性音乐音高组织结构关系的理论框架，即音级集合理论运用在广西民歌的旋律和结构的分析实践当中，算得上是传统音乐研究中本体研究新方法的尝试。

四、现状调查

实地考察作为传统音乐研究的主要方法，是学者进行研究过程中的步骤之一。本年内，相关现状调查的文章有李月红、佘一玲《湖北房县民歌寻访》[③]、张天彤《莫力达瓦达斡尔族“乌春”现

---

① 孟凡玉：《两腔三调：荡里姚傩仪式音乐唱腔的原生分类概念及其文化内涵解析》，《中国音乐学》2008年第1期，第16—27页。

② 戴伟：《音级集合理论在分析广西民歌中的作用》，《艺术探索》2008年第6期，第99—101页。

③ 李月红、佘一玲：《湖北房县民歌寻访》，《中国音乐》2008年第1期，第112—114页。

状的初步调查》[①] 和杨民康、陈颖的《布朗族民歌新世纪初发展变异状况的调查研究》[②] 等。

上述三篇虽同为现状调查的文章，但各自关注的角度不同，叙述方式也不同。三者都以实地考察为基础，其中“湖北房县民歌调查”和“布朗族民歌调查”都是以民族志的写法为依托，对实地考察进行详细的实录，不同之处在于前者对湖北房县民歌的留存和传承状况做了较为清晰的实录，为深入研究提供了实例；而后者则在对当下布朗族民歌的调查实录之上，将20年前的调查结果作为参照的对象，进行了历时性的延续比较研究，并在此基础上，对现在布朗族民歌的生存、发展及变异的情况，提出了相应的应对策略。达斡尔族“乌春”的调查中则是作者对其实地考察的结果从“乌春”传承人的基本信息、“乌春”的唱词内容及“乌春”的旋律程式类型三方面进行的总结和梳理，在文中没有呈现实录部分。

五、文化研究

笔者认为在民歌研究乃至于整个传统音乐（包括少数民族传统音乐）研究领域中对文化的研究或阐释是有相当难度的，要求研究者具备较高的学术素养和较强的思辨能力。在此，笔者以两篇文章为例，对2008年发表的涉及民歌文化研究的论文做一点总结。

《民歌传承与母语环境——以新疆两个民族为例》[③] 一文以我国新疆维吾尔族和锡伯族为例，对民歌传承本身与其载体——语言

---

① 张天彤：《莫力达瓦达斡尔族“乌春”现状的初步调查》，《中国音乐》2008年第1期，第163—165页。

② 杨民康、陈颖：《布朗族民歌新世纪初发展变异状况的调查研究》，《黄钟》2008年第3期，第3—11页。

③ 肖学俊：《民歌传承与母语环境——以新疆两个民族为例》，《中国音乐》2008年第4期，第72—74页。

二者之间的关系做了讨论。

《传播学视阈下的黑衣壮民歌》[①] 文中以传播学的视野从传播要素、传播模式和传播环境三方面观照黑衣壮民歌的生存与发展，并探讨如何优化整合黑衣壮民歌的各种传播要素，以促使其自身走向艺术传播的良性循环。

六、研究新动向

在 2008 年的有关民歌研究的论文中，出现了一些新的研究视角，如李亚芳的《稽考西方传教士记录的鄂尔多斯民歌——〈近代中国鄂尔多斯南部地区民歌集〉分析》[②]，以 20 世纪初期在我国西北边陲传教的比利时籍传教士收集、记录的流传于鄂尔多斯及土默特地区的汉族民歌为研究对象，对当时发表在外国刊物上的中国民歌详细地分析和判断，并对其进行较为客观和准确的评价。本文选取的研究对象和研究视角是以往在中国传统音乐研究中较少被涉足的，而这些西方人士在 20 世纪初期记录的中国传统文化是我们当下研究的宝贵资料，具有很高的历史价值和意义。

另外，《中国民歌地域风格分类中的特征选择》[③] 是一篇音乐信息检索领域的实践论文，随着计算机技术的发展，多媒体数据技术应用在中国民歌的地域分类及信息检索中，这篇文章主要讨论了对中国民歌地域风格自动分类中不同特征选择方法对于分类性能的影响。论文选用 10 个不同地域的 1392 首原生态中国民歌进行地域

① 陈丽琴：《传播学视阈下的黑衣壮民歌》，《广西民族大学学报》（哲学社会科学版）2008 年第 5 期，第 151—154 页。

② 李亚芳：《稽考西方传教士记录的鄂尔多斯民歌——〈近代中国鄂尔多斯南部地区民歌集〉分析》，《中国音乐学》2008 年第 4 期，第 112—117 页。

③ 刘怡、蔚磊、刘子利、王鹏：《中国民歌地域风格分类中的特征选择》，《电子学报》2008 年第 12A 期，第 152—156 页。

风格的分类实验。文中最后总结："恰当的特征选择方法不仅可以提高民歌地域风格分类的准确率，……使分类结果更好的用于音乐检查与音乐分析，为音乐分析提供更有效的工具。"可见，先进的科学技术对民歌的研究和分析提供了更加有效的工具。

在本年中，中国音乐学院为庆祝我国民族音乐学家耿生廉教授的八十华诞，举办了"耿生廉先生华诞暨民歌教学研讨会"，也出现了多篇回忆耿先生的民歌教学的文章，从一个侧面也是对我国民歌教学及研究历史的回顾。

以上是2008年民歌研究论文中几个主要方面的总结和梳理，可见，本年内民歌研究的视角从微观个案到宏观的音乐社会现象、从音乐本体研究到文化分析与阐释都有所涉及，其中还出现了研究对象、研究方法上的新突破和新尝试。但是也有一些文章既缺乏实地的考察基础也没有扎实的音乐分析或深层次的文化阐释，仅仅是停留在表面的浅层次文章。

2008年戏曲音乐研究综述

蔡际洲　杨明辉

关于2008年度的戏曲音乐研究，在中国知网上可检索到200篇文章。通过初步浏览，我们决定在音乐类、戏曲类核心期刊和其他学术性理论刊物中选择34篇作为本文的综述对象。通过研读发现，其中既有宏观视野下戏曲音乐的综合研究，也有微观视野下剧种音乐的专题研究；既有对前世戏曲音乐的历史梳理，也有对今世戏曲音乐的现状分析。

一、戏曲音乐综合研究

（一）关于全国戏曲音乐创作研讨会

据万素[①]介绍，2008年5月26—29日，文化部艺术司联合中国戏曲音乐学会在厦门市召开了全国戏曲音乐创作研讨会。会议旨在深入总结60年来，特别是近30年来我国几代戏曲工作者在戏曲音乐创作实践中积累的正反经验；探讨在“全球本土化”、“文化多样性”的当代语境下，戏曲音乐创作应践行的改革创新之路。来自北京、上海、天津、山东、河南、山西、陕西、江苏、安徽、湖北、福建等省市，涉及京剧、昆曲、评剧、河北梆子、越剧、豫剧、黄梅戏、吕剧、晋剧、秦腔、眉户、碗碗腔、楚剧、淮剧、扬剧、梨园戏、歌仔戏等20余个戏曲剧种的30余位在戏曲音乐领域造诣精深的理论家、教育家、作曲家聚首美丽的鹭岛，共商戏曲音乐发展大计。大会共收到论文近20篇，组织了五场专题研讨。

在本次研讨会上，研讨的主要问题有六[②]：其一，戏曲音乐创作在戏曲发展中的重要性；其二，变革发展是戏曲音乐的内在动力和在当下的重要选择；其三，强化剧种意识、剧种建设与音乐发展的关系；其四，剧目创作、人物塑造与音乐设计的关系；其五，戏曲音乐创作人才培养的紧迫性；其六，倡导现代剧目与现代戏曲音乐的创作。

总之，既有对如何继承如何创新等艺术创作理念、创作观念的宏观探讨，也有对在具体剧目中如何布局音乐，如何体现传统与现

---

① 万素：《放眼文化发展进程中的戏曲音乐建设——全国戏曲音乐创作研讨会述评》，《广东艺术》2008年第5期，第36—39页。

② 白勇华：《剧种建设、剧目生产与戏曲音乐创作——全国戏曲音乐创作研讨会述略》，《福建艺术》2008年第3期，第30—31页。

代创作技法的交融的微观解析。作曲家对自己作品的分析常是声情并茂，时而低声吟唱、时而引吭高歌，充分体现了音乐创作者的艺术才华与激情，更多地让人感受到戏曲音乐工作者对戏曲艺术的热爱与珍惜。虽然所代表的剧种形态各异，对创作理念、创作观念、创作手法的阐发也分歧不一，但无论怎样，大家都是为了戏曲能有一个更好的前途。

（二）关于戏曲音乐的创作方式

进入现代社会，戏曲音乐的创作方式逐渐由非专业创作向专业创作转变，这种转变关系到当代戏曲音乐的发展方向，因此成为众多学者较为关注的问题。

黄琼[①]认为，“一曲多用”和“专曲专用”现象的实质在于唱腔的类型性袭用和典型性创造。戏曲音乐的创作一般体现了声腔系统、剧种、板式等三重性表达功能，以保持戏曲音乐的风格。我国传统的戏曲音乐，在很大程度上体现出类型性袭用（即一曲多用）的特点。因此，精品出世的速度是相当缓慢的，戏曲音乐的发展速度在很大程度上受到了这种非专业性创作的影响。进入现代社会以后，戏曲音乐得到了空前迅速的发展。由于专业音乐工作者的加入，逐渐突破了类型性袭用的创作模式，逐渐走向专业化创作的道路。戏曲音乐在保持传统戏曲风格的同时，更加追求典型化的发展和演绎。由此，有许多现代戏音乐体现出了声腔系统、剧种、板式、剧目及人物的五重性表达功能。在此基础上，当代戏曲音乐的发展，更重要的是体现典型性的刻画，创作出具有剧目及人物个性表达功能的唱腔。作者最后指出，无论是从戏曲音乐当前生存的客观竞争条件，还是从自身发展的规律来看，戏曲音乐的个性，也就是音乐的典型性创造，将是一个长期性的现实问题。

---

① 黄琼：《关于“类型性袭用”与“典型性创造”的问题——从戏曲音乐创作的“一曲多用”和“专曲专用”谈起》，《星海音乐学院学报》2008年第1期，第46—48页。

诚然，典型性创造可以突出体现戏曲音乐的个性，这是在表演与创作分工的前提下完成的。这样一来，使得创作完全由专业作曲家包揽。对于这种“作曲包揽制”，有学者提出不同意见，认为它将会影响戏曲音乐自身的繁衍能力。如周来达的《“作曲包揽制”、非繁衍性传播与中国戏曲声腔的“太监化”》[①] 一文认为，生存发展的本质意义是繁衍，没有繁衍就会断子绝孙，只要强大的戏曲音乐自身的繁衍能力能继续存在，戏曲和戏曲音乐的生存发展就有希望。目下，我国戏曲声腔已经缺少发展动力。造成这种局面的根本原因：一是由于作为戏曲音乐传播源头的音乐创作机制——“作曲包揽制”的全面实行，导致戏曲演员创腔能力的全线崩溃；二是在“作曲包揽制”基础上，非繁衍性复制式技术传播的全面实施，由此阻断了戏曲音乐新的繁衍和发展；三是现实社会的法规、道德标准等客观环境，不适合乃至不允许戏曲音乐继续以繁衍的方式发展。当务之急是要抓住戏曲音乐创作、传播这两个根本环节，改变策略，恢复民间戏曲的主体意识和音乐创作机制的三结合等，努力改善戏曲音乐的生存环境。

事实上，不论是“典型性创造”，还是“作曲包揽制”，都表明了当代戏曲音乐的专业化创作趋势。而所谓专业化创作，则在很大程度上体现了戏曲音乐创作对西方作曲方式和创作技法的运用，因此有学者对西方作曲技法在戏曲音乐中的运用进行了探讨。如李玲[②]通过对当代戏曲音乐创作的实例分析，指出戏曲音乐与西方（传统）作曲技法的结合，突出体现在旋律写作、乐队编配以及织体写作等几个方面。具体为：以塑造人物音乐形象为出发点，追求

① 周来达：《“作曲包揽制”、非繁衍性传播与中国戏曲声腔的“太监化”》，《南京艺术学院学报》（音乐与表演版）2008 年第 3 期，第 45—53 页。

② 李玲：《两种音乐体系的贯通与融合——西方传统作曲技术在当代戏曲音乐创作中的应用》，《音乐研究》2008 年第 4 期，第 97—102 页。

音乐节奏与整体舞台节奏的和谐、统一；追求人物唱腔的性格化；乐器组合的多样化与技术手段的多元化带来了听觉感受上的极大变化，彰显着音乐的时代取向；尤其是主题动机、和声、曲式、复调、配器等西方作曲技法的成功运用，中西混编乐队配制的音响效果所产生的听觉冲击力和强烈的震撼力；极富艺术创造力的前奏曲、幕间曲等器乐曲的写作；乐队在音色、音区、音域上的对比，多声部织体的立体呈现等诸多方面艺术表现力的拓展，都是全新的创新和突破。这种种着力于音乐创作中的带有根本性的突破，促进了戏曲内部音乐性与戏剧性的有机融合，极大地拓展了传统戏曲音乐表现现代生活的能力，使古老的传统戏曲在艺术上实现了一次质的飞跃。

大量西方作曲技法的运用，日益专业化的创作方式，是否会颠覆我国传统的戏曲音乐的本来面目，戏曲音乐如何能在继承传统的同时又有创新发展，这似乎是个两难的问题。吴思富①认为：在作曲与表演职业分离的体制下探讨戏曲音乐创作的传统继承与创新发展问题，其实就是探讨戏曲音乐创作中的形式立意对习规的遵循或突破的问题。从这个意义上看，仅从创作经验的角度探讨戏曲音乐创作的继承传统与创新发展问题，显然难以将问题的讨论引向更本质的层面。只有在价值论层面（即指向戏曲音乐生长基础的层面）上，从音乐美学角度对这一问题进行根本性的反思与观照，在解决了我们继承以及之所以创新的依凭问题后（即目的论与价值论的依据问题），才可能真正明确当下戏曲音乐创作中应当如何（遵循习规），以及还应当如何（突破习规）等问题。

作者进一步指出，通常被认为具有矛盾性的戏曲音乐创作中的

---

① 吴思富：《论戏曲音乐创作中形式立意的价值基础——兼从价值论音乐美学角度谈戏曲音乐创作中传统继承与创新发展问题》，《戏曲研究》2008年第3期，第18—28页。

继承传统与创新发展问题，可以在戏曲音乐形式立意的价值基础上成为一个矛盾统一体。一方面，在承继传统特征的基础上不断谋求创新发展就是对传统最好的继承。因为只有传统的特质能够存在于为新时代受众所接受的形式立意中，传统才算得到了继承（为新时代受众所接受的形式立意，必定是承载该时代美学精神的形式立意）。如果固守陈规，不图革新，即便面对自身鄙陋的特征也要因所谓“继承”的信念而不图优化，结果势必在历史的洪流中被淘汰出局，使传统继承成为泡影。另一方面，在戏曲音乐创作中，只有以承继传统为前提的创新发展才是有价值有意义的创新发展。因为不顾及剧种得以识别的固有特征的盲目创新，哪怕再有审美特色，再新颖，也谈不上是该剧种音乐的创新发展。诸如把西方的现代流行的元素胡乱引入作品中，不顾及跟剧种音乐本质特征是否具备兼容性的盲目借鉴，最终致使剧种特征趋于模糊。因此，所进行的创新发展也就失去意义。

由此，以剧种音乐特征与时代美学精神为价值基础的戏曲音乐形式立意既可以满足各时代欣赏者的需求，还可以解决戏曲音乐创作中传统继承与创新发展矛盾问题。

（三）关于戏曲音乐的历史发展

戏曲音乐的历史发展，是戏曲史的重要组成部分。而戏曲史的演进过程，又是以戏曲音乐的发展演进为核心。一直以来，对戏曲音乐的历史分期，声腔剧种的兴衰更迭等问题的研究，是诸多学者关注的焦点。

刘正维的《戏曲作曲史的动态规律（上）》① 一文从戏曲作曲的角度总结了戏曲音乐的历史发展。文章通过历史文献、作曲实践、形态发展、作品剖析，论述了千年来我国戏曲作曲史的动态规律；并从音乐结构、旋律写作、过门发展、主题创作、调式调性驾

① 刘正维：《戏曲作曲史的动态规律（上）》，《黄钟》2008 年第 4 期，第 74—84 页。

驭、性格化创作等方面阐述了诸多具有民族特性的作曲技术与技巧问题。文章指出，我国的戏曲作曲至少经历了一千年以上的历程。它构成了一条奔腾不息的长河；经历了从初级到高级，从局部到全国；从士大夫文人的专业性创作兴始，到广大群众的业余性创作繁荣，又回到专业创作的历时性发展；从组曲性质的曲牌联缀体到变奏曲性质的板式变化体，以及二者的综合发展。展现了一条具有东方色彩、清晰、富于逻辑、前后不可逾越的必然性动态规律。

韩启超的《一代有一代之戏曲——中国戏曲的继替现象研究之一》①，将戏曲的发展总结为“一代有一代之戏曲”的现象，是根据戏曲音乐的阶段性演进和戏曲继替发展的历史事实所做出的高度概括。文章指出，古今诸多学者在探讨戏曲宏观发展的时候，已从不同的角度提出了戏曲的发展演变规律，并总结出了戏曲发展的五大分期、五大阶段和戏曲发展高峰或黄金时期的理论。虽名称不同，但殊途同归，从不同角度承认了戏曲发展的阶段性特征及代有所擅的现象。同时，部分学者在阶段划分的基础上还总结出了戏曲发展的周期规律，甚至计算出了这种周期规律的发生时间，并对未来的戏曲发展做出预测。因此，前辈学人的理论研究成果不仅是该文作者所提戏曲“继替”发展理论的基础，而且已经证明了作者对中国戏曲发展演进做出“一代有一代之戏曲”的总结。

（四）关于戏曲音乐的分类

戏曲音乐的分类，是中国传统音乐分类研究中的一个基本命题。尤其是进入数字化时代，戏曲音乐的科学分类，对于这一资源的利用和共享，具有非常重要的意义。

姚艺君的《数字化时代的传统音乐分类问题思考——以戏曲

① 韩启超：《一代有一代之戏曲——中国戏曲的继替现象研究之一》，《音乐研究》2008年第5期，第46—57页。

"声腔"为例》[1] 一文，提出了戏曲声腔分类的一个基本构想和框架。文章指出：无论是自然学科还是社会学科，都把对其研究对象进行相对科学的、合乎逻辑的分类看作是十分重要的科研课题持续关注，这种理性的研究方法与思维模式值得音乐学界学习。关注各具体音乐事项或乐种的分类问题，对中国音乐的学科建设和健全具有十分重要的现实意义和历史意义。尤其是当音乐作为公共资源，特别是作为数字资源处理的今天，分类和建立分类标准就成为了当前焦点。

就戏曲音乐而言，从以往的研究来看，以声腔来源与品格分类的"高腔、昆腔、梆子腔、皮黄腔"已形成了某种意义上的思维定式。就分类而言有一个问题不得不提出来，那就是我们应该如何对待除四大声腔之外的那些遍及各地、纵横交错、繁复多样的小戏声腔？这也是许多前辈专家长期思考着的一个难题。"戏曲声腔"是一个整体概念，应涵盖中国戏曲各剧种的全部声腔，不仅仅是"四大声腔"。以"民间歌舞类型"与"民间说唱类型"笼统地解释四大声腔以外的所有地方戏曲声腔，本意难尽。既难以清楚地认识各地方戏曲声腔的本貌，又难以理清各地方小戏声腔的类属。更重要的是，"两种类型"与"四大声腔"不在一个分类"规则"中。四大声腔是以"来源"为说辞的；"民间歌舞类型"是"表演方式"；"民间说唱类型"是"演唱方式"。"四大声腔"与"两种类型"的思维模式与戏曲声腔整体发生了程度不一的错位，其结果是分类标准不一。

由此，作者在尊重前人研究成果的基础上提出"一、二、三声腔梳理系统框架"，即一个标准、二种类型、三类存在方式。一个标准：同琢共祖，曲调沿用中有变，变不离宗。二种类型：群体

---

① 姚艺君：《数字化时代的传统音乐分类问题思考——以戏曲"声腔"为例》，《中国音乐》2008 年第 1 期，第 81—85 页。

声腔、单体声腔。三类存在方式：全国传播性声腔；地区传播性声腔；非传播性声腔。

（五）关于戏曲音乐的记谱法

一直以来，在戏曲音乐的记谱法研究中，集中体现了传统记谱法与现代记谱法的对接与碰撞。刘广伊的《置疑戏曲音乐四一拍记谱法》①，便是从节拍的角度，探讨了以现代记谱法记录的戏曲音乐，不能客观地反映出戏曲音乐的本来面目。文章指出，四一拍的记谱多见戏曲音乐，京剧、河北梆子的流水板、快板，晋剧的垛板，二人台的捏子板等，都用四一拍记谱。通常称之为有板无眼，也称之为只有强拍的节奏。作者认为，四一拍，并不是有板无眼、有强拍无弱拍的板式，而是有强有弱的复合性板式。采用四一拍子记谱，是不得已而为之的方法，并未反映事物的本质。应当还四一拍记谱以本来面目。戏曲板式中的一板一击、紧打慢唱，同样有强有弱，只是更加自由，给演唱者更大的发挥空间罢了，所以常常不一定在谱面上划出小节线。四一拍的习惯性记谱，既是为了突出唱词的清晰、坚实，加强语气和情绪，也是便于读谱的视觉方式，但却不能正确反映听觉效果中的强弱规律。音乐中的节奏，若没有强弱对比的差异，就没有动力；但只存在有规律性的节律而没有打破规律性的节律，就没了活力。戏曲唱腔中则是集中体现节奏规律与打破节奏规律的戏剧性天地。

二、剧种音乐研究

戏曲剧种音乐的研究，可看作是中国传统音乐中广义的“乐种”研究，其中突出体现了某剧种音乐的地域性特征或民族特征。

① 刘广伊：《置疑戏曲音乐四一拍记谱法》，《中国音乐学》2008年第2期，第54—56页。

本年度，关于剧种音乐研究的文献主要如下。

（一）昆腔腔系剧种音乐研究

本年度昆腔腔系的剧种音乐研究涉及的只有昆剧，共有3篇。其中有两篇是关于剧种声腔史方面的问题。如王艺播[①]提出，梁辰鱼的《浣纱记》是戏曲史上极其重要的一部作品，它是在魏良辅对昆腔进行改革后，第一次用昆曲来演出的传奇，在昆剧的发展史上有着举足轻重的作用。文章探讨了《浣纱记》的音乐内容和音乐体裁两方面内容，即《浣纱记》的音韵字律和曲牌套式，并分析它们对后世昆剧音乐体制，包括调式与节奏、曲式与套式、伴奏场面等方面的影响。再如俞为民的《沈璟对昆曲曲体的律化》[②]，对沈璟在昆曲发展史上的贡献作了探讨。文章指出，魏良辅虽对昆山腔作了改革，但没有对昆曲曲调的格律做出具体的规范。沈璟则对昆曲的曲体提出了具体的规范，不仅对曲调的四声及用韵提出具体的要求，还编撰韵谱与曲调格律谱，为昆曲作家填词作曲提供规范与借鉴，使得昆曲的曲体得以律化。

另有一篇是对昆曲某一曲牌的微观分析。该文从昆曲南曲曲牌【扑灯蛾】入手，分析其在明清两代“南曲北唱”的具体内容、方式，并对其南北体式作了详述。文章指出，【扑灯蛾】分南曲体与北曲体两种，“南北体【扑灯蛾】最大的区别，一在音阶，二在词式。【扑灯蛾】南、北体词式之间最显而易见的差别，就在于北体叠字的使用。截然不同的词式的出现提示我们，所谓母体与变体的关系是不成立的……词式的大相径庭不得不说是非常特殊的‘南曲北唱’，这样的一种改变已经不能看成是‘发展变化’这么单

---

① 王艺播：《论〈浣纱记〉对昆剧音乐体制的影响》，《戏曲艺术》2008年第4期，第85—91页。

② 俞为民：《沈璟对昆曲曲体的律化》，《东南大学学报》（哲学社会科学版）2008年第6期，第110—115页。

纯，而是一种全新的创造，一种在【扑灯蛾】名下填新词，谱新曲的‘南曲北唱’。”①

（二）高腔腔系剧种音乐研究

赣剧高腔是高腔的一个重要分支，其声腔由形成于江西北部的两路高腔分支组成，它们分别是流行于鄱阳湖以东的饶河高腔和流行于鄱阳湖以北的湖口高腔。王沥沥②通过对这两路高腔曲牌音乐结构的分析认为，“这两路高腔的曲牌音乐结构总体来看是比较宽松的，可变化的因素比较多。其中有一些因素在高腔剧种中具有相当的普遍性，如板式可以进行转换，音乐材料上可以插入新的滚唱音乐材料，并和原曲牌的腔句材料形成音乐风格和调式的对比。而有的因素则体现出它与其他高腔剧种曲牌音乐的一些不同，例如曲牌腔句的数量常常随文词的增减而增减”。另外，文章还指出："这两路高腔曲牌音乐的稳定因素主要在曲牌的首尾，一般是曲牌开头的两个腔句、曲牌的结束腔句和曲牌的调式。此外，曲牌中一些特色腔句（一般是长大腔句）在使用中一般也比较稳定，原因可能是这类腔句音乐性比较强，容易被民间艺人拿来反复使用。”

松阳高腔是浙江最古老的剧种之一，其甩腔最具特色。张敏桦在《松阳高腔的甩腔研究》③一文认为，松阳高腔的甩腔是其他声腔剧种演唱中稀有的、极具地方特色的演唱方式。作者从松阳高腔甩腔的结构形态、基本特性、成因及演唱特点等方面，对甩腔进行了较为全面的研究。

一般认为，弋阳腔是高腔的前身。因此，周虹的《弋阳腔曲

---

① 徐欣：《【扑灯蛾】曲牌“南曲北唱”考》，《音乐艺术》2008年第2期，第23—34页。

② 王沥沥：《赣剧两路高腔曲牌结构特点分析》，《星海音乐学院学报》2008年第2期，第51—56页。

③ 张敏桦：《松阳高腔的甩腔研究》，《黄钟》2008年第4期，第69—73页。

牌音乐探析》[1]，也可看作是高腔音乐的研究。文章通过对弋阳腔曲牌音乐的探析，从弋阳腔曲牌音乐的旋法、调式调性、节拍节奏、演唱形式等诸方面入手，揭示弋阳腔曲牌音乐的基本特征和基本规律，以促进弋阳腔的传承和发展。

（三）梆子腔腔系剧种音乐研究

在梆子腔剧种音乐研究中，与蒲剧相关的论文有两篇，一是张燕丽的《山西晋南地域文化及民间音乐对蒲州梆子的影响》。[2] 蒲州梆子即蒲剧，形成于山西南部古蒲州（今永济县）一带。该文写道，地域文化对蒲州梆子的形成、分布产生了巨大作用，这从晋南地区的民俗、文化圈、民歌色彩区与蒲州梆子的分布区域完全吻合得到证明。同时，晋南的“根祖”文化在蒲州梆子剧目的选择上也得到充分的展现。蒲州梆子由于长期受到地域文化的影响，剧种自身也具有浓厚的地域色彩，并且成为地域文化的重要组成部分。

二是研究蒲剧兼及雁剧的论文《试论地域方言对唱腔旋律的影响——以蒲剧、雁剧为例》。[3] 该文着重阐述地方戏曲唱腔旋律与方言的关系。文中写道，蒲剧、雁剧虽同属山西省，却分属两个不同的方言区，都是由发源地声腔、流布地方言及当地民间音乐交融而逐渐形成的。其中，不同方言对地方戏曲唱腔旋律的形成、转变和规范影响巨大。作者通过对蒲剧和雁剧不同方言字调图式与旋律的比较研究表明：其一，方言字调决定着唱腔旋律的变化发展，唱腔旋律依据方言的变化作大体符合方言字调的变化；其二，方言字调与唱腔旋律符合率的高低在某种程度上相对说明了戏曲剧种在

---

① 周虹：《弋阳腔曲牌音乐探析》，《中国音乐》2008 年第 4 期，第 129—134 页。

② 张燕丽：《山西晋南地域文化及民间音乐对蒲州梆子的影响》，《交响》2008 年第 1 期，第 32—36 页。

③ 张燕丽：《试论地域方言对唱腔旋律的影响——以蒲剧、雁剧为例》，《音乐探索》2008 年第 4 期，第 30—36 页。

当地流行时间的久远程度及剧种唱腔的成熟度。

另有一篇是对梆子腔系统中重要剧种豫剧的研究，其内容则是着眼于其演唱艺术。郭克俭的《论戏曲演唱中的音色问题——以豫剧演唱艺术为例》[①]，从人声音质色度的概念与特征入手，梳理中国传统戏曲人物分类与音色之间的关系，认为中国戏曲演唱音色分为行当演唱的特征音色和表情音色两大类。之后以豫剧为例，探讨豫剧不同行当的音色特征，总结归纳出11种表情音色类型及演唱音色的变化与调节手段。

如果说行当演唱的特征音色是为戏曲角色人物造型，那么无疑，行当演唱的表情音色便是为戏曲角色人物抒情，正是有了“造型”和“抒情”的双重艺术功能，才丰满了豫剧角色人物的舞台形象，营造了丰富多彩的歌唱氛围，构筑了绚丽多姿的豫剧演唱音色美。

（四）皮黄腔腔系剧种音乐研究

本年度皮黄腔腔系剧种研究的论文都是关于京剧音乐的，共有4篇。如杜鹏的《试论京剧声腔和音乐的发展》[②]一文。文中写道，纵观京剧声腔和音乐发展史，大致可以总结出涵盖于其中的规律：第一，京剧自身固有的声腔、板式的发展。如京剧二黄在原有各类板式的基础上，后来发展了二六、快板、顶板；在南梆子中加入反西皮、在四平调中加入反二黄等。第二，引进地方音调。如在传统京剧声腔中引进吹腔、南罗、高拨子等。第三，横向借鉴生活中的音乐形式。如关肃霜在《黛诺》中关于景颇族音调的吸收；现代京剧《奇袭白虎团》中关于《志愿军军歌》音调的运用等。

① 郭克俭：《论戏曲演唱中的音色问题——以豫剧演唱艺术为例》，《中国音乐》2008年第3期，第146—153页。

② 杜鹏：《试论京剧声腔和音乐的发展》，《戏曲艺术》2008年第1期，第104—107页。

第四，吸收宗教音乐的某些旋律。如《珠帘寨》中程敬思的唱段对白云观道教音乐的吸收等。作者认为，京剧声腔和音乐的发展是不以人的主观意识为转移的，它只能是合乎规律的发展。京剧声腔和带有京剧特色的京歌是具有本质区别的，两者不能混为一谈，这一点值得京剧音乐工作者注意和警惕。

再如孙玄龄的《关于〈卜算子·咏梅〉京剧曲调唱段的创作》。[①] 脍炙人口的京剧唱段《卜算子·咏梅》（根据毛主席诗词谱曲），是作者40多年前创作的。作者对《卜算子·咏梅》创作的时代背景和创作过程，以及《卜算子·咏梅》被演唱和流传开来的情况作了仔细的叙述。同时，对《卜算子·咏梅》曲谱的版本及音乐特点等作了详尽的说明与分析。在此基础上，作者对戏曲音乐的特性和今后的发展方向也提出了自己的见解。

沈鹏飞、王志明的《论京剧唱腔创作的继承与发展——兼谈京剧〈樊姬夫人〉唱腔写作》[②]，同样也是与京剧音乐创作有关。文章结合京剧《樊姬夫人》的创作实践，从京剧唱腔创作的继承与发展的层面切入，着重论述了以下三个方面的问题：即从发展的角度看京剧唱腔的程式化；京剧唱腔写作的“能动性”把握；程式的兼容性、可塑性与可变性问题。

李晓姝的《京剧唱腔音乐的和声配置》[③]，则对京剧中皮黄腔、四平调、南梆子、高拨子等腔调的和声配置问题进行研究。文章认为，研究京剧唱腔音乐的和声配置问题，“首先在创作实践中能使京剧唱腔音乐的编配有律可循；其次对和声教学在突出

---

① 孙玄龄：《关于〈卜算子·咏梅〉京剧曲调唱段的创作》，《戏曲艺术》2008年第4期，第101—110页。

② 沈鹏飞、王志明：《论京剧唱腔创作的继承与发展——兼谈京剧〈樊姬夫人〉唱腔写作》，《戏曲艺术》2008年第4期，第111—114页。

③ 李晓姝：《京剧唱腔音乐的和声配置》，《戏曲艺术》2008年第3期，第95—102页。

民族戏曲特色（民族调式和声及五声性的和声手法）、加强作曲专业学生对所创唱腔的缩谱写作能力上均有极大的帮助；最后研究京剧唱腔音乐的和声配置为我们探索与推动京剧音乐的多声化具有积极意义。”

（五）其他地方剧种音乐研究

1. 二人台

二人台是流行于山西、内蒙古一带的地方剧种。本年度有两篇关于二人台音乐的文章。一是刘广伊的《二人台唱腔构成元素的分析》[①]。文章指出，二人台唱腔是由多元素构成的，是唱腔旋律、调式、演唱、板式和伴奏的多元素之“集成”，体现出了二人台唱腔的构成美。并以传统剧目《走西口》为例，对这些元素进行了分析。

二是吕勇的《论二人台的唱腔特点及演唱方法》。[②] 作者通过走访二人台众多民间艺人，对二人台唱腔艺术与二人台主要的演唱方法、特点进行了整理、研究。文章归纳了二人台唱腔的特点，如“花花腔”、“满腔满字”、“夹说带唱”、“扒圪梁、钻山沟”、“休止断腔”等，并总结了适应这些特点的演唱方法，如“真、假声”相结合的演唱法、“翻八度”与“翻背股音”的演唱法等。

2. 越剧

越剧是当代影响较大的一个地方剧种，本年度关于越剧音乐的论文仅有1篇，即金钦夫的《精密的唱腔结构　独特的东方神韵——徐玉兰〈金玉良缘将我骗〉创腔论析》。[③] 文章写道，越剧

① 刘广伊：《二人台唱腔构成元素的分析》，《中国音乐》2008年第2期，第180—183页。

② 吕勇：《论二人台的唱腔特点及演唱方法》，《中国音乐》2008年第3期，第120—123页。

③ 金钦夫：《精密的唱腔结构　独特的东方神韵——徐玉兰〈金玉良缘将我骗〉创腔论析》，《戏曲艺术》2008年第2期，第67—70页。

唱段结构，常以板式多少而论，分单套（式）、联套（式）、成套（式）三种。徐玉兰在《金玉良缘将我骗》创腔中，运用对比和呼应的原则，以角色情感需要为依据，构成多种段式结构的变化组合，创新了越剧结构唱段的技法；特性音调非西方独有，流派唱腔中的“腔核”，就是典型的特性音调，贯穿于唱腔中，刻画性格、体现气质、表现情感。徐玉兰在《金玉良缘将我骗》中的特性音调运用，具有独特的东方神韵。

3. 淮剧

淮剧为原江苏淮安属地所共有的地方戏曲剧种，昔日的盐阜、两淮均属淮安。本年度的淮剧音乐研究的论文仅为1篇。张铨在《论淮剧【淮调】的发展嬗变》[①] 中指出，作为淮剧重要唱腔的【淮调】，起源于淮安，后传入盐阜，再传至上海。【淮调】源于香火戏中的童子调，同时也采用了本土的一些民间音乐素材作为声腔新的元素加以补充，从而发生了深刻的内在变化。【淮调】始终是淮剧音乐的主流声腔。

4. 益路花鼓

益路花鼓亦称益阳花鼓戏，是湖南诸多花鼓戏的一支。周勇的《湖南益路花鼓的正悲剧声腔问题研究》[②] 一文，总结了益路花鼓的正悲剧在改革发展中的特点：第一，在选材上注重声腔风格与戏剧风格的统一；第二，在发展中不失母体曲牌的风格和地方戏曲特色；第三，善于广采博纳，兼收并蓄，始终保持其独特风格；第四，声腔体制日益健全与完善改革发展的新腔都具程式性、传统性，几套声腔可以循环使用，持续发展。

---

① 张铨：《论淮剧【淮调】的发展嬗变》，《盐城师范学院学报》（人文社会科学版）2008年第4期，第117—121页。

② 周勇：《湖南益路花鼓的正悲剧声腔问题研究》，《中国音乐》2008年第3期，第154—158页。

5. 莆仙戏

作为福建古老剧种之一的莆仙戏，关于其音乐研究的论文并不多见。本年度，有谢宝燊、林曦撰写的《传统作曲法在莆仙戏音乐创作中的运用》① 一文，对其音乐创作技法进行了探索。作者认为：莆仙戏音乐的主要特征就是如何“活用传统作曲法”，它是在“继承性”的基础上去实现“可变性”的，力求剧种风格更浓郁和艺术性更高，更为广大观众所欢迎。

6. 歌仔戏

台湾歌仔戏与福建漳州的芗剧为我国闽南语方言区同源共生、广泛流传的戏曲剧种。高舒的《弦歌不辍海峡情——论台湾歌仔戏与漳州芗剧双向形成过程中的时空交互》② 一文，从美国民族音乐学家蒂莫西·瑞斯“形成过程”的理念出发，依时间维度捕捉两戏在历史构成、社会保持、个人创造与体验三个层面的表现，阐释其形成过程中流传与回流的双向关系。同时引用薛艺兵对文化事件与时空维度的概念分析，提出跨越时空二维世界的“交互”，推导出台湾歌仔戏与漳州芗剧明清两朝、民国前期、新旧中国交替、新中国初期的四轮交互融合。通过动态的双向形成过程，结合田野工作，链接台湾歌仔戏与漳州芗剧源脉相承、携手比肩的情缘。

（六）少数民族剧种音乐研究

1. 锡伯族戏曲

在中国知网上搜索1915—2011年间的论文，有关锡伯族戏曲音乐研究的论文仅见1篇，即王建的《论锡伯族戏曲音乐的旋律

① 谢宝燊、林曦：《传统作曲法在莆仙戏音乐创作中的运用》，《福建艺术》2008年第5期，第49—52页。

② 高舒：《弦歌不辍海峡情——论台湾歌仔戏与漳州芗剧双向形成过程中的时空交互》，《南京艺术学院学报》（音乐与表演版）2008年第3期，第41—45页。

及调式特征》。[①] 由此可见这是一个几乎被学术界“遗忘”的角落。文章从锡伯族戏曲音乐的形态特征——旋律（风格、结构）与调式（多样性、综合性）入手，对锡伯族戏曲音乐从本质上给予较客观的、合乎逻辑的阐释，进一步揭示锡伯族音乐文化的理论内涵，并对锡伯族音乐文化如何得以更好地保护和传承提出了一些见解。

2. 壮剧

在全国三百多个戏曲剧种中，有些剧种是单声腔剧种，有些剧种是多声腔剧种。云南壮剧即属于后者。对云南壮剧音乐，许六军作了系列研究。他在《多声腔少数民族剧种——云南壮剧音乐初探（之一）》[②] 中指出，云南壮剧既有在本土民间音乐基础上发展起来的文山乐西土戏的【乐西戏调】和富宁土戏的【哎依呀】腔调、【哎的呶】腔调，同时又有融合其他剧种声腔的广南北路沙戏的【沙调】、富宁土戏的【乖嗨咧】腔调、【依喃嗨】腔调以及散用在富宁土戏和广南沙戏音乐中的【皮黄腔调】，因此，云南壮剧是以本土腔为主要特征，融合其他剧种声腔的多声腔少数民族剧种。

作者的第二篇文章《云南壮剧音乐中衬词的类型——云南壮剧音乐初探（之二）》[③]，从衬词的角度对壮剧音乐进行了探索。作者认为，衬词是戏曲音乐的重要组成部分。作为以本土腔为主要特征，融合其他声腔的多声腔少数民族剧种，云南壮剧音乐中的衬词更是丰富多彩，魅力无穷。经过对云南壮剧音乐中的衬词进行梳理

① 王建：《论锡伯族戏曲音乐的旋律及调式特征》，《新疆艺术学院学报》2008 年第 3 期，第 30—34 页。

② 许六军：《多声腔少数民族剧种——云南壮剧音乐初探（之一）》，《文山师范高等专科学校学报》2008 年第 1 期，第 5—9 页。

③ 许六军：《云南壮剧音乐中衬词的类型——云南壮剧音乐初探（之二）》，《文山师范高等专科学校学报》2008 年第 4 期，第 17—21 页。

和类比，可将其分为：起腔性衬词、特殊性衬词、称谓性衬词、填充性衬词、呼应性衬词、感叹性衬词、渲染性衬词和收腔性衬词等8种类型。

3. 阳戏

湖南西部土家族、苗族地区，广泛流行一种地方小戏——阳戏。符伟的《湘西阳戏声腔中的"二律意象"》①，从一个较新的角度研究了阳戏的声腔特点。关于"二律意象"，文章解释道，其声腔结构隐性存在一种规律，通过载体声腔的外化，分明为彼此互构的两个方面，故称为"二律意象"。文章通过大量的谱例分析，发现"二律"主要存在于腔格、曲牌、曲体、唱法等几个方面。

三、余论

纵观2008年度的戏曲音乐研究，其中既有成绩，也有问题。

成绩是，在传统戏曲音乐不大景气的今天，还有这样一批有识之士坚守在这一领域，辛勤耕耘，默默奉献，为繁荣我国的音乐学术作出了自己的努力。不仅精神可嘉，而且应大大提倡。问题在于，在本年度的戏曲音乐文献中，究竟有多少是原创性成果？有多少是学术垃圾？目前还是一个大问号。原因是，在本文综述的34篇论文中（两篇会议综述不算专题研究，可以除外），有30篇没有交代该领域的前人文献，约占94%。也就是说，这大部分论文基本上是"自说自话"。因此，笔者的综述也只能取"述而不作"的方式，如实地为学界提供一些信息而已。

在如今信息大爆炸的年代，面对这类极不规范的论文写作，是难以判断其学术价值的。倘若必须对其作出学术评价，恐怕只有另

① 符伟：《湘西阳戏声腔中的"二律意象"》，《中国音乐》2008年第4期，第171—174页。

行撰文作专题考证。比如，我们在中国知网上检索便可得知不同领域的研究现状：笔者曾以学界关注度较高的“京剧音乐”为检索词，2007 年以前的文献就有 419 篇之多；再以关注度稍低一些的“松阳高腔”为检索词，2007 年以前的文献中也有 43 篇。这还不算各类“集成”、“志书”上的相关集体成果和一些在中国知网上检索不到的其他出版物。本年度京剧音乐和松阳高腔研究者是否都读了这些文献？不得而知。但以笔者浅陋的知识，还是可以看出一些问题。比如，上述的《试论京剧声腔和音乐的发展》一文。如果说得好听一点，其内容基本上是已有知识的重复（除个别地方，大部分内容在刘吉典先生 30 年前出版的《京剧音乐概论》中均可见到）；不好听的话，就是抄袭。[①] 全文除直接引用徐兰沅先生的话注明了出处外（著录信息还残缺不全），再没有一个注。而且，这还是一位研究生的作品。

但愿在以后的综述中，没有这类问题发生。

① 何谓抄袭、剽窃？一般认为是“原文照抄”别人的东西而不做说明。其实还不仅仅是这样。如侯臣之先生曾指出：“就搜检所得，似乎国际通行的关于‘剽窃’的定义是——如果你使用了以下材料：（1）别人的观点、理论、创意等发明；（2）任何别人搜集的资料、统计、图表、测绘等客观信息；（3）或者是别人的发言、文字，或对他人观点进行的解释等；但你没有说明来源，并且这些东西都不是（专业）常识，就构成剽窃。”详见侯臣之《学术应该是一个有基本规则的职业——由苗怀明、吕小蓬之争说起》，http：//www. acriticism. com/2005 - 01 - 25/2011 - 01 - 30。

中国音乐年鉴·2009·
·学术研究·

2008 年说唱音乐研究综述

陈　爽

近年来，由于非物质文化遗产保护活动在国内的逐步渗透与展开，公众对于传统文化的关注逐渐回归，这对于说唱艺术的发展与研究水平的提高是一件非常有利的事情。

本年度的说唱音乐研究水平呈整体提升的状态，研究逐渐呈现出多元化角度。简单的介绍性文章逐渐减少，出现了一些对曲种的整体关注与研究的文章，如《东北大鼓备忘录——对一种传统说唱音乐的思考》[①]、《长子鼓书调查研

① 冯至莲：《东北大鼓备忘录——对一种传统说唱音乐的思考》，《中国音乐》2008 年第 2 期，第 109—115 页转第 118 页。

究》① 等。对音乐本体的研究也有了比较深入的文章，如《传统苏州弹词的伴奏乐器》② 等。值得注意的是，以往音乐研究中较少注意的音乐生存环境也有学者予以重视与关注，如《苏南乡镇茶楼书场在苏州弹词传承过程中的作用》③ 等。再有说唱音乐中最重要、也最令音乐研究者忽视的演唱者的问题也有学者开始分析与论述，如《探析苏州弹词“晏芝调”的成因与个性特质》④ 等。

一

说唱音乐在中国传统音乐研究中始终是容易被人遗忘的角落。因此，研究的角度和深度与其他艺术门类有一定的差距。近年来随着说唱曲种越来越多地被申报成为非物质文化遗产项目，许多在舞台上几乎消失的曲种又一次走入了人们的视野。冯至莲《东北大鼓备忘录——对一种传统说唱音乐的思考》对在舞台上日渐萎缩的东北大鼓的整体生存状态进行考察与研究。作者从历史的角度梳理了有关东北大鼓的艺术渊源，分析了东北大鼓兴盛及衰微的原因。文章最后提出要借鉴法国、日本、韩国等国家对非物质文化遗产保护的经验，呼吁国家有关部门对东北大鼓进行全面普查、记录与梳理，保护东北大鼓的传承人等方法与措施。

《长子鼓书调查研究》从民俗学的角度探讨了长子鼓书产生发

① 王亮、郭威：《长子鼓书调查研究》，《音乐研究》2008 年第 S1 期，第 16—25 转第 57 页。

② 陈彤辉：《传统苏州弹词的伴奏乐器》，《中国校外教育（理论）》2008 年第 S1 期。

③ 杨海滨：《苏南乡镇茶楼书场在苏州弹词传承过程中的作用》，《中国音乐》2008 年第 2 期，第 244—247 页。

④ 周玉峰：《探析苏州弹词“晏芝调”的成因与个性特质》，《常州工学院学报》（社科版）2008 年第 6 期，第 61—62 页转第 74 页。

展的状况，是一篇比较细致的调查报告。作者通过实地考察与设计问卷调查，分析和研究长子鼓书曲艺队与说唱团的生存现状，指出了长子鼓书在目前比较兴盛的表象后面后继乏人的问题。《三晋奇葩——潞安鼓书》[①] 从潞安鼓书的曲调、伴奏、语言、表演形式、作品等方面简要梳理了相关资料。同时提出了潞安鼓书在目前发展中存在的问题，以及作者自身的几点思考与建议。

二

音乐本体研究一直是说唱音乐研究中比较薄弱的环节，一般的考察与简单的音乐分析往往不足以触及音乐本体。本年度出现了比较好的研究说唱音乐本体的文章。陈彤辉的《传统苏州弹词伴奏艺术研究》和《传统苏州弹词的伴奏乐器》。两文讨论伴奏在说唱音乐中是从属唱腔的地位，但从伴奏的角度研究唱腔却能比较全面和客观地反观唱腔的艺术形态，民间的演唱家常常是在弦师的指导与培养下成长起来的。唱腔与流派的形成也往往与伴奏的映衬分不开。《传统苏州弹词伴奏艺术研究》从历史的角度梳理了苏州弹词伴奏的历史沿革及发展。其中涉及与传统苏州弹词伴奏相关的伴奏乐器、伴奏形式、伴奏方式、伴奏手法和技法以及与此相关的文化背景诸因素。深入分析了伴奏乐器的性能以及同苏州弹词相合的原因，总结出苏州弹词单档、双档表演常用的伴奏手法，深入探究了弹词音乐中存在的复调因素及伴奏音乐的结构功能和形态特征。文章第三章还对苏州弹词伴奏与唱腔的关系进行总结和梳理。指出苏州弹词伴奏具有依附性、即兴性、独特性的特点。作者的另一篇文章《传统苏州弹词的伴奏乐器》中指出“三弦、琵琶和苏州弹词的结合是最佳效果”。这是“乐器悠久的历史和丰富的文化背景”

---

① 韩晓莉：《三晋奇葩——潞安鼓书》，《音乐生活》2008年第5期，第56页。

决定的。文章分析了吴文化的滋养决定了苏州弹词雅与细、轻与柔的文化品格和美学特征。同时，作者还从舞台美的角度提出三弦和琵琶适合苏州弹词这种形式。文章最后总结道："苏州弹词选择了三弦、琵琶，是适应多方面要求的结果。三弦和琵琶的结合，为苏州弹词伴奏音乐的独特风格奠定了基础。两样乐器既有共性——同是弹拨乐器，又有个性——音色有区别，三弦清脆，演奏节拍感强，琵琶细腻，演奏技法丰富，同样乐曲既有对比又有互补，所以两样乐器是最佳组合，烘托了弹词艺人的演唱，使声乐和器乐融合一体，产生了绝妙效果。"

三

书场、茶楼是说唱音乐的安身立命之地。说唱音乐的产生、发展、兴盛都不能脱离表演场所这一重要的承载地。虽然由于广播、电视、网络的发展，说唱有了"空中舞台"，但它的核心功能与价值还是集中体现在表演场所。因此，观照表演场所是说唱音乐研究中非常重要的组成部分。杨海滨《苏南乡镇茶楼书场在苏州弹词传承过程中的作用》一文是近年来说唱音乐研究中极少见的这一角度的研究文章。作者从历史传承的角度梳理了苏南乡镇茶楼书场的出现和发展，分析了苏南乡镇茶楼书场在苏州弹词发展中的作用。作者认为苏南乡镇茶楼书场"为苏州弹词扩大了听众面、为文人参与苏州弹词的创作提供了空间、丰富了苏州弹词的说唱内容、为苏州弹词吸引了专业后备力量"。该文还指出苏南乡镇茶楼书场听众日趋减少、经营日趋困难、演出场次不固定等生存现状。并针对现状提出了如下建议：政府扶持与当地经济发展相结合，使苏南乡镇茶楼书场重新焕发活力；转变经营理念，使苏南乡镇茶楼书场重新走向繁盛；多方支持，形成合力，使苏南乡镇茶楼书场为苏州弹词的发展作出新贡献。作者强调了表演场所对曲种兴衰的重

要影响，认为苏南乡镇茶楼书场的萎缩是苏州弹词在苏南乡镇衰落的主要原因之一。只有苏南乡镇茶楼书场的复兴，苏州弹词在苏南乡镇才能有用武之地。

四

说唱音乐的一切艺术形态都是“表演者”呈现出来的，因此，对“人”的研究是说唱音乐表象后最为重要的部分。周玉峰《探析苏州弹词“晏芝调”的成因与个性特质》是一篇探讨苏州弹词名家邢晏芝艺术风格的文章。作者认为邢晏芝的表演具备了形成流派唱腔必须具备的八大要素，即：与别的流派唱腔有不同的主旋律；有独特的音乐板式；有首唱的名篇、名段，尤其是长篇；有与自身条件匹配的演唱方法；有一批相对固定的听众和追随者；有专业演员学唱并在长篇演出中演唱；被国民教育系列的艺术专科院校列为教材；有较清醒的理论认识。作者认为邢晏芝具备丰富的家学积淀、扎实的音乐基础、不懈的创作追求、良好的历史机遇，是“晏芝调”成功的原因。文章还分析了“晏芝调”的个性特质主要表现为开放的创作空间、科学的演唱方法、创新“三翻头”、多种板式、特定情景下的“无伴奏”演唱等。

五

本年度还有一些其他角度的研究文章，如从教学角度撰写的文章《戏曲、曲艺音乐在高校艺术教育中的模式探讨——以河南省高校为例》。[①] 文中作者谈到“当前的高等音乐教学，学生对西方

---

① 张伟：《戏曲、曲艺音乐在高校艺术教育中的模式探讨——以河南省高校为例》，《四川戏剧》2008年第4期，第124—125页。

音乐颇有兴趣，而对中国音乐知之不多，甚至不知道四大徽班进京，什么是四大名旦、四大须生……这种现状与当前我国艺术素质教育极不吻合……”作者提倡高校开设戏曲和曲艺等艺术课，不仅可以增进学生对民族民间音乐的认识，进一步了解民族民间音乐发展，有助于学生丰富历史知识，而且能促进学生学习、掌握、发扬祖国传统的音乐文化，增强民族自尊心、自信心和民族自豪感。

《马街书会调查报告》① 简要介绍了马街书会的起源、活动、乐器、现状等内容，并提出了相应的保护措施。《曲艺音乐的类种——从音乐本身为曲艺音乐分类（以浙江为例）》② 谈到了曲艺音乐分类的标准不一，提出从音乐本身将曲艺音乐分为依字声行腔、以腔传辞、（以上）两者的综合使用的三个类别。《四川曲艺纵横谈》③ 梳理了四川评书、三句半、荷叶、金钱板、车灯、清音、谐剧、莲萧、花鼓、盘子等曲种的资料。总结了四川曲艺的唱腔特点：各曲种交叉融合，音乐具有混生性；注重润腔处理，音乐具有渲染性。四川曲艺的伴奏特点：伴奏乐器小型轻便，伴奏形式简单明确。《说唱音乐：我国民族民间音乐的里程碑》④ 简要梳理了相关文献中的说唱音乐内容，提出了说唱音乐是民族民间音乐发展的纽带。《说唱音乐在南北朝时期的发展》⑤ 从史学的角度，通过对佛教“唱导”的史料分析得出“说唱音乐发展到南北朝时期，无论唱导的音乐形式还是音调、体裁结构、表演情况，甚至是唱导

① 王希：《马街书会调查报告》，《今日科苑》2008 年第 24 期，第 196 页。

② 施王伟：《曲艺音乐的类种——从音乐本身为曲艺音乐分类（以浙江为例）》，《艺术百家》2008 年第 4 期，第 193—199 页。

③ 华明玲：《四川曲艺纵横谈》，《四川戏剧》2008 年第 6 期，第 85—86 页。

④ 宋丽娜、赵至蓬：《说唱音乐：我国民族民间音乐的里程碑》，《商业文化》2008 年第 8 期，第 135 页。

⑤ 李英武：《说唱音乐在南北朝时期的发展》，《运城学院学报》2008 年第 10 期，第 107—109 页。

文本，都已经发展到相当成熟、完备的程度，这足以影响和推动唐宋以后中国说唱音乐的繁盛”。

综上所述，2008年的说唱音乐研究已经开始慢慢突破原有的研究格局，逐渐向多元化、全方位的方向发展，这将会推动整体研究水平的提高与研究视野的拓展。

2008年少数民族音乐研究综述

赵晓楠

在知识爆炸的年代，写年度综述的人有两件事情是绝对做不到的，一是奢求穷尽当年本学科的所有成果；二是不借助互联网的搜索工具。有鉴于此，笔者利用“中国知网”（www. cnki. net）强大的搜索引擎，在“音乐舞蹈学科”中通过“民族名称”的“题名”路径，查阅了2008年本专业相关论文195篇以及博、硕论文48篇和相关会议文章100余篇，共约340余篇。

本年度225篇论文的民族分布

我国55个少数民族和74万多未识别族群的音乐洋洋大观，就笔者所知，自1978年以及有年鉴综述以来，从未有在一年之中穷尽所有民

族、族群的情况发生。在近30年中，少数民族音乐研究涉及的民族总体上是增多的，反映了学界视野的扩展，在逐渐形成了一些研究重点和中心的同时，也出现了一些长期不被关注的空白点和盲区，这从每一年发表论文数量的民族分布中可见一斑，2008年195篇论文的民族分布如下：

汉藏语系120	藏缅语族64	藏族8	白族7	独龙族1	拉祜族2
	怒族2	土家族17	傈僳族2	纳西族4	
	羌族6	彝族9	哈尼族6		
	壮侗语族30	壮族11	布依族4	傣族2	侗族5
		水族4	黎族4		
	苗瑶语族26	苗族11	瑶族8	畲族7	
阿尔泰语系52	满—通语族9	满族1	赫哲族2	锡伯族3	
		鄂伦春族2	鄂温克族1		
	蒙古语族27	蒙古族14	达斡尔族5	土族7	保安族1
	突厥语族16	维吾尔族10	哈萨克族3	撒拉族2	塔塔尔族1
南亚语系7		布朗族5	佤族2		
南岛语系2		高山族2			
印欧语系2		塔吉克族1	俄罗斯族1		
系属未定和其他12		朝鲜族6	京族1	回族5	
总　计		195篇			

涉及汉藏语系和阿尔泰语系诸民族音乐研究的文章172篇，占论文总数的88.2%，这与这两个语系47个民族占少数民族总数的85.5%是相匹配的。就具体民族来说，本年度研究共涉及民族42个，尚有13个民族未被涉及（主要是藏缅语族民族）。就论文数量的分布看，土家族、蒙古族、壮族、苗族、维吾尔等族音乐研究文章都超过10篇，藏族、白族、羌族、彝族、哈尼族、侗族、瑶

族、畲族、达斡尔族、土族、布朗族、朝鲜族、回族等民族音乐研究论文超过了5篇。对此，笔者以为：那些被研究者投以热情关注的民族，都具有如下特点：（1）从内部看，本民族人数多、分布广、传统音乐蕴涵丰富；（2）从外部看，研究力量雄厚、研究时间长、研究角度多样。相对而言，那些人数较稀少、居住地过于偏远民族的研究工作则较难开展，也就遑论成果了。但与以往相比，这些未被关注的民族数量正在逐年减少，如只有0.8万人（2000年“五普”数字）的独龙族就出现在了本年度论文目录之中。

研究方法和专题

195篇论文的研究方法明显分为形态研究和文化类型研究（介绍性文章除外）两类，而少数民族传统音乐的传承与保护、教育与教学则具有专题的意味。

形态研究是音乐学研究的基础，论文数量最多，论及某民族音乐旋律、调式、音阶、节拍、曲式、织体以及乐器形制、构造等方面的问题，以逻辑性的分解、比较、分析、描述为主要方法。

祁慧民①的文章通过对6首分别采借自藏族、汉族民歌的土族民歌的形态对比分析，令人信服地证明了“两类歌曲从藏语歌词的困惑到汉语歌词的统一；从曲调泾渭分明的‘对藏语歌的文化采借’到你中有我‘对汉语歌的文化采借’”，展示出不同民族之间音乐的相互吸收和融合，进而形成一种全新歌种的动态过程。王建②通过对锡伯族戏曲音乐平调、越调的描述及不同旋律、调式和

① 祁慧民：《从采借到融合——藏、汉语境中的青海互助土族民歌》，《中央音乐学院学报》2008年第2期，第42—53页。

② 王建：《论锡伯族戏曲音乐的旋律及调式特征》，《新疆艺术学院学报》2008年第3期，第30—34页。

风格的详细分析，指出锡伯族戏曲音乐中平调保留的东北音乐风格和越调体现西迁新疆后吸收汉族秧歌调风格并存现象，更分析了这两种风格在百多年时光演进中，不断融合、相互影响，形成现代锡伯族戏曲音乐风格的过程。潮鲁[①]的文章把蒙古族民间多声音乐的持续音分为“长音式（潮尔歌、呼麦、冒顿潮尔）、短音式（胡仁乌力格尔）、分解式（托布秀尔）”，并描述了持续音观念的形成和发展倾向。

文化类型研究借鉴民族学、文化学、人类学等学科的方法，更加关注音乐背后相关的“人”及其文化问题，以价值相对论为理论基础的各种模型、范式描述和解释为主要方法。

基于“农业劳动力向非农产业和城镇转移，是世界各国工业化、城镇化的普遍趋势，也是农业现代化的必然要求”的认识，蓝雪霏[②]将学术视点从传统意义上的田野扩展至城市，对闽东福安市畲族农民工的音乐生活现状进行了调查，并从“20 年前畲族想唱歌而客观环境不允许唱——后来政策鼓励但畲族不想唱——现在政府依然鼓励但更主要是畲族自己想唱”的发展线索，提出了“民族民间文化传统回归、发展的命运最后由谁说了算”的朴素但却深刻的命题。类似该文的城市民族音乐学研究正在成为一种新的学界动向，应该引起广大研究者的关注。

仪式音乐研究是文化类型研究的重点，从目前成果看，研究重心在仪式而非音乐，彭兆荣[③]通过“在整个‘还盘王愿’仪式音乐中，有各种不同形态和意义的音乐表演，它们大都属于在音乐学范

---

① 潮鲁：《蒙古族民间多声部音乐中的持续音技法》，《内蒙古大学艺术学院学报》2008 年第 2 期，第 5—10 页。

② 蓝雪霏：《闽东福安市畲族农民工音乐生活问题调查》，《人民音乐》2008 年第 11 期，第 74—76 页。

③ 彭兆荣：《人类学视野中仪式音乐的原型结构——以瑶族“还盘王愿”仪式为例》，《音乐研究》2008 年第 1 期，第 27—34 页。

畴仍无法归类的'音乐表演'。我们无法证明仪式音乐中所表现的内容是否具有'历史存在的真实性'，却可以深切地感受到'现场表演的真实性'，我们也无法准确地区分'演员/观众'的界线，却看到他们按照仪式传承下来的规则共同参与了演出。我们无法确定那些众多的表演形式产生的原因，却分明看到组成原型结构的'内部'存在和音乐叙事的'外部'形式之间的关系"的文字叙述，解构了仪式音乐中的音乐学属性。而杨民康[①]对布朗族"诞生—成年—婚—葬"四大人生仪礼中音乐与仪式之间关系的描述、解释，明确提出"通过对人生仪礼及其阈限阶段特征的考察，可以发现各种民间音乐类型，其实完全可以纳入这个人类学—民俗学的人生发展周期及结构框架内来做整体性描述和分析"。

现代社会飞速发展，深刻改变着传统意义上的传统音乐及其教育模式，经过30年的探索，少数民族传统音乐的传承与保护、教育与教学在不同地区有着不同的实践方式，有成功亦有失败。现实中，传统音乐进课堂和乡土教材建设正在从村寨小学、民族中学、高等师范教育，直至高等艺术专业教育中如火如荼地展开，与之互动的学界适时地对其进行研究也成为最近一段时间学界的热点。总结各民族传统教育传承特点、创新学校教育方式是相关研究的重心，"民族化、本土化、母语化"正成为学界的呼声，此类文章很多，从题目大体可知内容，主要有杨秀[②]、路瑜[③]、尚晶[④]等人的文

① 杨民康：《论布朗族人生仪礼与个体音乐活动过程》，《中国音乐》2008年第4期，第54—59页。

② 杨秀、赵全胜：《对少数民族地区高校引入本土民族民间音乐教学内容的思考——以大理白族民间音乐引入高校课堂为例》，《中国音乐》2008年第3期，第228—230页。

③ 路瑜、李珊：《从原生态民歌热看少数民族音乐的传承与发展——以羌族音乐文化的当代问题为例》，《音乐研究》2008年第3期，第58—62页。

④ 尚晶、何钧宇：《满族音乐文化资源的传承与发展》，《戏剧文学》2008年第5期，第76—79页。

章，兹不赘述。

博、硕论文

随着我国高等艺术教育向博硕层次发展，具有博硕授予权的院校相继增多，博硕论文的数量也在逐年增加。2008年共查阅到硕士论文45篇、博士论文3篇，其中出自音乐学院和艺术类院校的并不多，各地师范类院校正在成为论文生产大户（参见附录1），以中央民族大学为代表的各地民族类院校也是其中重要的研究力量。从这些论文中可以看出当下音乐学界强烈的民族学化、人类学化的研究倾向，注重文化背景、注重音乐与文化的关联正成为新时代各大院校培养高层次人才的风潮，“文化解读”、“文化含义”、“文化变迁”、“语境研究”、“族性认同”、“生态保护”、“人境关系”等名词正成为研究生论文题目中的时髦词汇。借鉴人类学、民族学，乃至其他所有学科的方法来研究音乐、拓展音乐学的研究领域，无可厚非，但当一篇音乐学性质的论文中除了各种范式模型以外，毫不提及音乐时，我们是否在民族学和人类学的道路上走得太远了？他山之石，可为借鉴，以一篇教育学博士的论文为例，来反观音乐学研究应该做些什么？

西南大学任胜洪博士撰写的《现代性与民族性：侗族歌班的教育人类学考察与分析》论文，以一个侗族村寨的侗族歌班为切入点，“‘遵循功能主义人类学的研究范式，采用整体研究与专门研究相结合，田野调查与功能分析相结合，参与观察与个人访谈、入户调查相结合的研究方式’，对歌班组织进行了全面描述，并将教育活动分为教学模式、情境模式、自学模式和生活模式四种类型；强调在现代化进程中，实现民族传统教育与学校教育和谐共生的重要意义；要求民族传统教育要通过自我调整适应民族现代化的需要；同时也指出‘外发的’学校教育的傲慢和偏见影响了民族

社会和谐教育的构建，并对民族文化产生极大的破坏作用。”联系到作者作为“教育学”博士的学术背景，以及论文题目中明确提及的“教育人类学”的研究范式，文中的“歌班”不过是一个“切入点”，其研究目的在“教育”而非“音乐”，这就给以“音乐学”为学术背景，以解决“音乐问题”为研究目标的“音乐学界”一个重要启示，我们的落脚点在哪里呢？

相比较而言，南京艺术学院叶红旗博士的《台湾高山族乐器研究》似乎更具有传统音乐学形态研究的性质。文章在交代了“研究目的、研究方法和前人文献”之后，用五个章节分别论述了“高山族乐器类型”、“相关乐器的制作与演奏技法”、“器乐作为文化的内涵与功能”、“与大陆南方诸族同类乐器的比较”、“异文化的影响和传承与发展”。文章中不乏对高山族乐器和器乐的文化学思考（如相关的祭仪实践、婚姻礼俗、神话传说、社会功能、传承功能、审美倾向等），但总体上仍属于音乐学范畴的乐器学领域，对高山族乐器和器乐的本体进行了深入细致的描述和分析。

学术会议

2008年关乎少数民族音乐研究的会议主要有11月在京召开的“中国少数民族音乐学会第十一届年会”和5月在重庆召开的“2008年音乐类非物质文化遗产保护国际学术研讨会”。

由中央民族大学音乐学院和中国少数民族音乐学会主办的“中国少数民族音乐学会第十一届年会暨少数民族音乐创新教育研讨会”共收到论文70余篇①，围绕“新世纪高校民族音乐创新教

① 这70余篇论文结集于次年出版的《红叶漫山时：中国少数民族音乐学会第十一届年会暨少数民族音乐创新教育研讨会论文集》（包·达尔汗主编，北京：中央民族大学出版社，2009年）。

育研究”、“新世纪少数民族音乐文化志的理论与实践研究”、“少数民族传统音乐与非物质文化遗产传承与保护”、“仪式音乐的理论与实践研究”和“藏传佛教音乐文化研究”五个议题展开，呈现出全方面、深层次、动态型的研究格局。中国少数民族音乐学会会长樊祖荫认为：“这些议题既各自独立又互有内在联系，而且都是当前音乐学界所广泛关注的，无论对音乐现状的研究还是对学科的建设与发展，均有着重要的意义。”大会评选出第二届“学会杯”论文，共 23 篇理论类和 10 篇评论类论文（参见附录 2）。

由中央音乐学院、南京艺术学院、西南大学联合举办的“2008 年音乐类非物质文化遗产保护国际学术研讨会”于 5 月在重庆市召开，大会以“音乐类非物质文化遗产的概念、范围、特点”；“有关音乐类非物质遗产保护的基本理论与保护方法研究”；“各国音乐类非物质文化遗产保护的成功经验、有效政策、法规研究”；“我国近年非物质文化遗产保护的现状及相关问题的宏观研究”；“有关各地音乐类非物质遗产保护的具体实例调研及分析研究”为议题，主要成果集中体现在 2009 年出版的《音乐类非物质文化遗产保护国际学术研讨会论文集》（田青、秦序主编，北京：文化艺术出版社）中，其中以少数民族音乐为研究对象的有 5 篇（见附录 3）。

2008 年逢改革开放 30 周年，社会各界多有纪念活动，音乐学界亦如此，论文数量相对较多。而 5 月发生的汶川地震也再次使音乐学研究者在与国同悲的时刻，加深了对少数民族传统音乐、非物质文化遗产保护急迫性的认识。这些都将对今后若干年音乐学界的研究方向产生巨大的影响。

附录1　2008年博硕论文目录

博士论文			
1	《台湾高山族乐器研究》	叶红旗	南京艺术学院
2	《海南黎族打柴舞文化传承的教育人类学研究》	岳永杰	中央民族大学
3	《现代性与民族性：侗族歌班的教育人类学考察与分析》	任胜洪	西南大学
硕士论文			
1	《内蒙古科尔沁地区萨满舞蹈研究》	莎日娜	北京师范大学
2	《内蒙古哲里木盟蒙族民歌汉化研究》	石丽丹	东北师范大学
3	《土家族婚丧仪式中打击乐的音乐特征及文化含义》	许文涛	福建师范大学
4	《美声唱法在少数民族地区的发展与融合研究》	薛　雷	福建师范大学
5	《霞浦畲族婚嫁歌与周边地区汉、畲婚嫁歌之比较研究》	肖玉珍	福建师范大学
6	《从歌咏场所的现代变迁探寻壮族传统歌咏文化的延续动力》	李　璐	广西师范大学
7	《壮族嘹歌歌圩文化及其审美内涵研究》	蒋　剑	广西师范大学
8	《黔西北苗族“解簸箕”仪式及仪式音乐中的芦笙文化身份研究》	曾雪飞	贵州大学
9	《遂宁苗族风俗音乐的调查与研究》	黄洪卫	湖南师范大学
10	《湘西南多声部苗族“歌鼟”研究》	龙飞屿	湖南师范大学
11	《撒拉族婚礼中“骆驼舞”的文化解读》	陈勤建	华东师范大学
12	《文本背后的文本——苗族古歌〈说古唱今〉语境研究》	王曼利	华中师范大学
13	《东北古代音乐文化研究》	马　玲	吉林大学

（续表）

14	《人口较少民族民歌传承的民族志研究——以肃南裕固族自治县明花乡为例》	白　洁	兰州大学
15	《〈99首蒙古民歌精选〉研究》	赵　莉	内蒙古师范大学
16	《创新与融合——蒙古族民歌在无伴奏合唱作品中的改编和运用》	徐敬珉	内蒙古师范大学
17	《村落视野中的宴和宴歌——都噶敖包嘎查“乃日”及“乃日道”习俗的田野调查与研究》	杨　杉	内蒙古师范大学
18	《多元文化视角下的少数民族地区音乐教育——以内蒙古地区高师音乐教育为例》	王　丹	内蒙古师范大学
19	《蒙古族钢琴独奏曲集〈山祭〉民族文化背景及演奏技法研究》	乌　黎	内蒙古师范大学
20	《清代满族音乐结构与曲牌研究》	汤晓霞	山东大学
21	《试论美声唱法在当代蒙古族长调歌唱艺术传承和发展中的影响》	史永清	上海音乐学院
22	《青海土族婚礼曲的研究》	苏　娟	首都师范大学
23	《新疆昌吉地区回族“花儿”的风格特色研究》	刘可英	首都师范大学
24	《中国新疆扬琴研究》	王晓庆	西安音乐学院
25	《裕固族婚嫁音乐研究》	李三强	西北师范大学
26	《多重文化交融下的天祝土族传统音乐研究》	蒲　蕊	西北师范大学
27	《甘肃文县白马藏族音乐文化研究》	燕仲飞	西北师范大学
28	《畲族盘歌仪式音乐中的族性认同与文化变迁》	曾华燕	厦门大学
29	《新疆伊犁察布查尔锡伯自治县锡伯族民间歌曲的调查研究》	刘　莉	新疆师范大学

（续表）

30	《新疆塔塔尔族民歌传承对比研究——以大泉乡和塔城市为个案》	董 娟	新疆师范大学
31	《新疆高校少数民族声乐教学现状调查与研究》	刘建坤	新疆师范大学
32	《新建风格合唱作品音乐分析及演唱研究》	范 缜	新疆师范大学
33	《试论朝鲜宫廷乐舞唐乐呈才——以朝鲜古代文献为中心》	杨 帆	延边大学
34	《作曲家崔三明音乐思想研究》	许雪花	延边大学
35	《延边人民广播电台〈每周一歌〉的研究》	李恩姬	延边大学
36	《白族“霸王鞭舞”调查与研究》	孙 淼	中国艺术研究院
37	《1964年“全国少数民族业余文艺汇演”的调查与研究》	李 煞	中国艺术研究院
38	《德德玛》	姚 慧	中国艺术研究院
39	《土家族“花鼓子”生存现状与生态保护》	胡献锦	中南民族大学
40	《试论齐齐哈尔市梅里斯区达斡尔族民歌风格及演唱特点》	冯翔祺	中央民族大学
41	《试论赫哲族民间音乐及其文化内涵》	李昱明	中央民族大学
42	《民族音乐传承与民族高校音乐专业教育改革》	王 静	中央民族大学
43	《杜尔伯尔蒙古族民间音乐调查研究》	邵 萱	中央民族大学
44	《内蒙古科尔沁地方民歌保护与传承研究》	张欣欣	中央民族大学
45	《民俗旅游与文化变迁——对2000年以来街津口乡赫哲族音乐文化的实地调查与个案研究》	李丽梅	中央音乐学院

附录2　中国少数民族音乐学会第二届“学会杯”论文评选结果

理论类

一等奖（2名）	
何　岭	《布依族婚礼八仙乐整体性量化分析》
张　璐	《坚守中的开放与开放中的坚守——以云南他留人现存的两种民俗文化与民间音乐为中心》
二等奖（5名）	
杨殿斛	《濡化·互惠：乡邻参与丧葬仪式音乐活动的价值取向》
陈宇京	《泛主体化与泛意识化：主体间性理论之于民族音乐学研究的启迪》
祁慧民	《从采借到融合——藏、汉语境中的青海互助土族民歌》
解珺然	《阿细跳月与撒尼大三弦舞——两个彝族支系音乐、舞蹈及文化语境的比较研究》
刘玲玲	《布依族民歌“好花红”本源体音乐形态结构》
三等奖（6名）	
谢永雄	《广东瑶族——排瑶民歌分类考释》
王　婷	《从票房活动看北京八角鼓的发展》
李亚芳	《稽考西方传教士百年前记录的鄂尔多斯民歌》
黄凌飞	《寨神——欧乐村哈尼族“昂玛突”仪式音乐考察》
黄妙秋	《广西侗族民间祭祀音乐民族志考察》
王新磊	《山东聊城东昌府区大清真寺“五时拜”仪式诵读音调考察》
荣誉奖（10名）	
关　杰	《关氏家族萨满祭祖仪式音乐研究》
李博丹	《黑龙江省鹤岗市桦椿村基督教主日仪式考察》
谢　林	《京族“哈节”祭祀仪式的音乐文化研究》
吴　云	《土家族摆手舞音乐探析》
楚　卓	《对民族音乐学专业采用参与式教学法开设表演课的思考》
苏沙宁	《“口簧”中蕴涵的性文化》
好必斯	《草原音乐传播形态与特征研究》
和文光	《云南丽江塔城纳西族传统民歌浅析》
魏世夫	《蒙古族说唱音乐艺术的体裁特点与传承发展》
宋慧华	《中国人的狂欢节——天津皇会》

评论类

一等奖（1名）	
刘 嵘	《音乐民族志的另类表述——〈贝壳歌——基诺族血缘婚恋古歌实录及相关人文叙事〉文化解读》
二等奖（2名）	
李延红	《以"仪式"的眼光和观念——评杨民康著作〈贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究〉》
吴宁华	《中国民族音乐学新发展的力作——评〈音乐民族志方法导论——以中国传统音乐为实例〉》
三等奖（3名）	
宁 颖	《灵验的"大辞典"——〈中国少数民族宗教音乐研究·云南卷〉评介》
谭 智	《透视布努瑶"祝著节"音乐活动性质的转变——兼谈对"非物质文化遗产"的多种理解》
赵书峰	《千呼万唤始出来——读冯光钰、袁炳昌主编的〈中国少数民族音乐史〉（三卷）一书有感》
荣誉奖（4名）	
李晴海	《民俗与民歌之传承》
王桂芹	《现代视野中的鄂温克族、鄂伦春族、达斡尔族传统音乐》
张 泉	《修筑民族音乐文化的长廊——论民族民间音乐文化的二级保护》
白 雪	《唤起全民参与保护的文化自觉——对少数民族传统音乐遗产保护主体的分析》

附录3 《音乐类非物质文化遗产保护国际学术研讨会论文集》中涉及少数民族音乐论文

王群 《失落文明的挽回——云南7个人口较少特有民族濒危民歌保护研究》

张友刚、尹 红 《唱起家乡的歌跳起家乡的舞奏起家乡的乐——西南少数民族地区民族特色音乐教学试验研究》

杨曦帆 《非物质文化遗产保护视野中的少数民族传统音乐——兼谈应用民族音乐学的视野与方法》

金艺风 《羌族多声部民歌——“男声二重唱”》

曹贞华 《固守与绵延——影响朝鲜族传统文化保护的诸因素》

中国音乐年鉴·2009·
·学术研究·

2008 年音乐美学研究综述

崔　莹

2008 年中国音乐美学界有关学术研究成果，可分国内学术期刊发表情况、第八届全国音乐美学学术研讨会学术成果，以及专著3个部分。

一、2008 年国内期刊发表情况简介

在介绍西方具有创新意义的音乐美学思想方面，主要有高拂晓的《迈尔音乐美学理论述评》[①]（上、下）和《迈尔的音乐美学分析及对

① 高拂晓：《迈尔音乐美学理论述评》，《中央音乐学院学报》2008 年第 1 期，第 101—109 页。

音乐表演的启示》[1]，二者对美国当代著名的音乐美学家和音乐理论家伦纳德·B. 迈尔做了比较全面的介绍。

在分析美学研究方面，刘洪《音乐分析美学/哲学的基本论题和方法特征——评彼得·基维的〈音乐哲学导论：一家之言〉》[2]介绍了当代英美音乐分析哲学的代表人物彼得·基维的主要思想及方法论，围绕《音乐哲学导论》一书首先讨论了本书涉及的术语、概念；审美经验；艺术本体；虚构与叙事；再现与表现；艺术价值等基本的音乐美学问题。其次论述了基维的音乐美学研究方法，即逻辑分析法、语义语境分析法以及继承分析哲学传统中的科学论证方式。最后，作者提出基维的研究方法并不囿于分析哲学科学论证的方法，他更倾向于实证研究和历史意识、历史方法相结合。

对西方具有创新意义的音乐美学思想的介绍成为本年度的亮点，刘经树《贝泽勒"交往音乐""表演音乐"的音乐社会学概念》[3] 谈到"'交往音乐'和'表演音乐'一对概念，实现了西方音乐美学从形而上学向功能定向的历史转折"。作者认为在西方音乐史中绝对音乐的提法是不利于音乐美学和音乐史的根本问题的研究，他认为音乐学最重要的任务之一就是要取消解释学与形式分析的对立，使之更好地融合。

西方音乐美学思想方面，有茅原的《伽茨怎样论自律他律》[4]和吴佳的《康德"先验感性论"的音乐美学意义考掘》。[5] 西方音

① 高拂晓：《迈尔的音乐美学分析及对音乐表演的启示》，《音乐与表演》2008年第4期，第82—89页。

② 刘洪：《音乐分析美学/哲学的基本论题和方法特征——评彼得·基维的〈音乐哲学导论：一家之言〉》，《音乐艺术》2008年第4期，第83—90页。

③ 刘经树：《贝泽勒"交往音乐""表演音乐"的音乐社会学概念》，《中国音乐学》2008年第2期，第124—129页。

④ 茅原：《伽茨怎样论自律他律》，《音乐与表演》2008年第4期，第4—7页。

⑤ 吴佳：《康德"先验感性论"的音乐美学意义考掘》，《乐府新声》2008年第1期，第78—81页。

乐美学史研究主要有麦琼的《浪漫主义音乐美学的现代思考》。[①] 在西方音乐分析研究中与音乐美学相结合的文章主要是王旭青的《论圣-桑的音乐形式观》[②] 和黄永才的《〈沉思〉情感内涵与技术形态对应分析》。[③]

中国音乐美学论域中，2008 年让学人最为关注的就是对争论了二十多年的“音心对映论”的总结。由中国音乐美学学会发起，上海音乐学院音乐学系和西北民族大学音乐舞蹈学院联合主办的“音心对映论争鸣”专题笔会在兰州举行。宋祥瑞《“音心对映论”争论的意义及其问题》[④]，对“音心对映论”做了高度的评价，他认为“音心对映论”引起的争论对于中国音乐美学界具有四个意义：一是推进了对中国古代音乐美学的研究；二是推进了对中国音乐美学原理的研究；三是推进了中西音乐美学比较的研究；四是促进了对方法论的探讨。但同时也存在问题：一是混淆了“对映”与“对立”的关系；二是“音心对映论”是否为中国所独有；三是片面地理解汉斯立克音乐美学。陇菲的《“音心对映论争鸣”专题笔会印象》[⑤]，以简洁而广阔的视角诠释了此次会议的意义与对中国音乐美学研究的期待与展望。更为重要的是文章提到此次会议已经关注到中国音乐美学学科建设的问题，海外学者提出了不同于内地学者的学科建设理念。另外，杨赛的《乐者，乐也》[⑥] 认为这

① 麦琼：《浪漫主义音乐美学的现代思考》，《星海音乐学院学报》2008 年第 3 期，第 31—34 页。

② 王旭青：《论圣-桑的音乐形式观》，《黄钟》2008 年第 2 期，第 61—68 页。

③ 黄永才：《〈沉思〉情感内涵与技术形态对应分析》，《中国音乐学》2008 年第 4 期，第 118—121 页。

④ 宋祥瑞：《“音心对映论”争论的意义及其问题》，《天籁》2008 年第 4 期，第 7—13 页。

⑤ 陇菲：《“音心对映论争鸣”专题笔会印象》，《人民音乐》2008 年第 7 期，第 62—63 页。

⑥ 杨赛：《乐者，乐也》，《黄钟》2008 年第 3 期，第 61—67 页。

场延续了20年的争鸣，其学术指向已经超越了“音心对映论”本身，直指中国音乐美学体系的建构与中西音乐美学的对话，是中国音乐美学界的学术自觉与自省，是中国音乐美学研究史中不可或缺的部分。同样在冯长春的《中国传统音乐美学研究断想——回顾“音心对映论”之争所引发的几点思考》① 一文中也发出这样的感慨，并认为“如何将中国传统音乐美学思想的精髓纳入到现代中国音乐美学体系的建设当中?”或者说，“是否应当以及如何建构中国传统音乐美学体系?”这两个问题应引起学界的思考与重视。

实际上，在兰州专题笔会中提出的问题，表现出了中国音乐美学学人的学科意识，显现出一种对音乐美学学科的自省与反思。这种反思不仅仅体现在对中国传统音乐美学的论域中，也体现在西方音乐美学与中国音乐美学比较研究的视阈中。宋祥瑞的《西方音乐美学史与中国问题意识——“西方音乐美学史”教学随想》② 认为，对于中国现代学者来说，研究西方的学问不仅仅在于获得知识，而是在于如何认识以及重构中华民族的当代学术范式与文化价值体系。研究西方音乐美学史是为了提供--种言说音乐的话语体系。不仅要在西方的历史—文化中认识有关音乐的言说，还要在与中国的文化相遭遇所构成的文本中去认识它。作者在此种观点的基础上，分别在《中国音乐美学研究的前提》③ 和《西方音乐美学与中国音乐美学的互文本性历史研究——〈西方音乐美学史〉写作随想》④ 中，更为明确地提出了学习西学是要借中国的问题意识切

① 冯长春:《中国传统音乐美学研究断想——回顾“音心对映论”之争所引发的几点思考》,《人民音乐》2008年第11期，第73—75页。

② 宋祥瑞:《西方音乐美学史与中国问题意识——“西方音乐美学史”教学随想》,《星海音乐学院学报》2008年第1期，第28—30页。

③ 宋祥瑞:《中国音乐美学研究的前提》,《黄钟》2008年第4期，第9—10页。

④ 宋祥瑞:《西方音乐美学与中国音乐美学的互文本性历史研究——〈西方音乐美学史〉写作随想》,《交响》2008年第4期，第9—10页。

入西方学术，这样以中国的问题意识来研究西方音乐美学的历史，就不能仅仅流于资料的搜集，而是要在他者中发现非西方学者本己的文化意识、学术历史，即一种“互文本性历史研究”。

除此之外，直接对音乐美学学科性质以及学科建设进行论证的论文还有宋谨的《构建多元音乐美学的设想与呼吁》[1]，文章提出了“构建多元音乐美学的基本思路：各局内研究者遵循某种音乐美学学科的元约定，采取‘小型叙事’的方法对各自熟悉的文化中的音乐进行美学研究，最后由学术共同体将各个局部的研究成果组合/拼贴起来”。

对音乐美学学科性质的表述有杨赛《从临响到直觉——论音乐美学的学科性质》[2]，文章认为“音乐美学是一门建立在历时的、整体的、动态的临响经验基础上的理论性学科”。而崔莹在《从学科制度批判看音乐美学学科归属问题》[3] 一文中则以后现代视阈对学科制度的合法性进行探究，并跳出固有的思考模式，认为音乐美学具有反学科制度规训的性质，它的真正意义是以音乐作为超生物性肢体最终回归其学科原位，重建感性的认知方式。

2008 年正值音乐美学前辈茅原先生的 80 大寿，南京艺术学院学报《音乐与表演》2008 年第 4 期设专题发表了数篇介绍茅原先生思想及学术轨迹的文章：杨易禾的《茅原著述要录》[4]，李吉提的《相识何必曾相逢——写给茅原先生 80 大寿》[5]，郑而慷的

---

① 宋谨：《构建多元音乐美学的设想与呼吁》，《交响》2008 年第 4 期，第 5—8 页。

② 杨赛：《从临响到直觉——论音乐美学的学科性质》，《人民音乐》2008 年第 6 期，第 68—72 页。

③ 崔莹：《从学科制度批判看音乐美学学科归属问题》，《音乐艺术》2008 年第 3 期，第 88—92 页。

④ 杨易禾：《茅原著述要录》，《音乐与表演》2008 年第 4 期，第 66—68 页。

⑤ 李吉提：《相识何必曾相逢——写给茅原先生 80 大寿》，《音乐与表演》2008 年第 4 期，第 8—10 页。

《“文本”是音乐表演的标准——读茅原〈未完成音乐美学〉的启示》①，范晓峰的《积前人学术思想创今人学术体系》②和《历史、逻辑、工艺学的有机统一——对茅原教授学术思想特征的几点认识》③，费邓洪的《简论茅原在音乐美学根本问题上的独到见解及其它》④，冯长春的《茅原先生音乐美学研究特色管窥》⑤，罗小平的《追本溯源独辟蹊径——析美学家茅原的音乐意境说》。⑥

另外，还有王少明的《众里寻他千百度——访罗小平教授》⑦和居其宏的《以厚积薄发叩开创新之门——评于润洋的现代西方音乐美学研究》。⑧

二、第八届全国音乐美学学术研讨会

2008年中国音乐美学界最大活动莫过于在上海召开的第八届全国音乐美学学术研讨会。

---

① 郑而慷：《“文本”是音乐表演的标准——读茅原〈未完成音乐美学〉的启示》，《音乐与表演》2008年第4期，第54—58页。

② 范晓峰：《积前人学术思想创今人学术体系》，《音乐与表演》2008年第4期，第37—45页。

③ 范晓峰：《历史、逻辑、工艺学的有机统一——对茅原教授学术思想特征的几点认识》，《人民音乐》2008年第4期，第62—65页。

④ 费邓洪：《简论茅原在音乐美学根本问题上的独到见解及其它》，《音乐与表演》2008年第4期，第33—36页。

⑤ 冯长春：《茅原先生音乐美学研究特色管窥》，《音乐与表演》2008年第4期，第46—49页。

⑥ 罗小平：《追本溯源独辟蹊径——析美学家茅原的音乐意境说》，《音乐与表演》2008年第4期，第14—19页。

⑦ 王少明：《众里寻他千百度——访罗小平教授》，《中国音乐》2008年第1期，第185—189页。

⑧ 居其宏：《以厚积薄发叩开创新之门——评于润洋的现代西方音乐美学研究》，《中央音乐学院学报》2008年第3期，第3—11页。

2008年11月24—26日，名为“美在音乐，中国在学”的第八届全国音乐美学学术研讨会在上海音乐学院隆重举行，来自全国各地的音乐美学会员与音乐美学爱好者两百余人参加了会议，其中提交会议论文并做主题发言的正式代表共100人。这次会议是继2005年第七届年会（广州）之后举行的一次规模空前的会议。会议由中国音乐美学学会发起，上海音乐学院主办，上海音乐学院音乐学系、音乐研究所承办，列入上海音乐学院2008年重大活动与上海市第二期重点学科“音乐文化史”特色学科建设项目，并列入国家重点学科当代音乐文化批判方向建设计划。会后，上海音乐学院学报《音乐艺术》2008年第4期设立第八届全国音乐美学学术研讨会专题报道。其中有杨立青院长的发言，对上海音乐学院音乐美学学科建设做了较为全面的介绍，音乐美学学科在新理念的统领下进行学科内涵建设的布局调整，即在原有的基础上，强调以学科方式来整合专业教学与科学研究。同时将音乐美学和依托学院进行建设的上海高校音乐人类学E-研究院保持实质性的联系，诸多课题越出学科边界，附有交叉性质，为各自的学科增长与新兴学科生长乃至音乐学整体学科的创新创造了有利条件。

王次炤院长的发言中，对中央音乐学院的音乐美学学科建设做了较为全面的介绍，他提出两个基本认识：（1）中国音乐美学学科的发展主要体现在改革开放的30年中。（2）中国音乐美学的学科建设主要体现在高校的学科建设中。韩锺恩在本次会议中的会员大会上作了题为《2005—2008中国音乐美学学科建设与中国音乐美学学会工作报告》。报告分为四个部分：一、30年历史简单回顾(1979—2008)。他认为这30年来的学科成就在整个中国音乐美学界乃至中国音乐学界以及一定限度的世界范围内具特别影响。二、3年的历史重点回顾以及基本估计与总体评价。从科研、教学和学术活动三个方面回顾了音乐美学学科发展的内涵建设，并给出了基本估计和总体评价。三、对音乐美学学科建设和学会建设的问

题检讨。四、发展前瞻。这次会议的主题包括：（1）音乐美学与音乐哲学的关系；（2）音乐感性体验与表达；（3）20世纪中国音乐美学研究及相关学科建设问题。以下择要介绍：

第一主题：关于音乐美学与音乐哲学的关系

主要分为“同一学科论”、“不同学科论”两种观点。

1. 持“同一学科论”的学者有：范晓峰认为音乐美学就是音乐哲学，把学科分为音乐美学和音乐哲学，并不改变其学科属性的真正含义。李彦频认为二者只是术语的侧重点不同，但是却呈现出一个统一的趋向，应该从历史动态的眼光去看待音乐美学和音乐哲学的学科界定。龚妮丽认为音乐美学与音乐哲学是既相互关联又具有相同关注视野的两个学科。音乐美学作为音乐哲学的分支，其研究丰富了哲学的研究。不主张以音乐哲学替代音乐美学。牛龙菲延续以往关于音乐哲学的思想，认为音乐哲学就是“乐道”，而乐道的悟识，则在于音乐之形，不在音乐的形而上之道，也不在音乐的形而下之器。马卫星认为音乐美学和音乐哲学具有同一性，两者存在着必然联系。美学从属于哲学，是哲学范畴内的一门学科。音乐美学隶属于美学，又隶属于哲学，所以，音乐美学也可以称为音乐哲学。

2. “不同学科论”的观点主要分为两个不同：不同方法论和不同对象论。其中持不同方法论的学者主要是于润洋，他认为哲学问题都是从哲学美学背景上谈，都是哲学家对音乐的探讨。音乐美学的外延比音乐哲学窄。可以有音乐哲学这个概念。不会因为音乐哲学的概念而否定音乐美学的概念，可以同在。对两者的辨析，过程值得鼓励！持不同对象论的学者主要有韩锺恩，他认为美学是对审美现象的研究，它无疑是属于理性学科与理论学科，但其研究对象是感性对象，音乐美学就是用理论的方式来研究音乐这个感性活动对象。孙月也认为二者之间作为独立学科的不同之处在于，其所要面对和解决的根本问题是不同的。音乐哲学所要建立的是“观

念中的音乐世界”，需要回答的问题是“音乐是什么”；而音乐美学所关注的是“经验中的音乐世界”，需要回答的是“人所感受到的音乐如何”。李西林认为音乐美学与音乐哲学均属于音乐基础理论的元理论研究范畴，这两门分支学科既有联系又相区别。汪申申认为音乐美学如果要归入美学中，还不如把它归入音乐学中。认为音乐是其首要研究的对象。

第二主题：关于音乐感性体验与表达

1. 音乐感性体验

高拂晓认为音乐的感性审美体验包含三个主要层次：结构体验、情绪体验和风格体验。李晓东认为音乐审美把握的核心问题并非是以某种特定理论或思维定式解释音乐，而应倒转这种审美主客体的关系，突出音乐的感性形式对审美主体的更新和启发。

2. 音乐感性体验表述

柯杨认为感性表达可转换为“描述”，对感性经验的描述是可能的，并且可以从性质角度提出两种感性体验：认知性的感性体验即听到什么、情感体验及想象；评价性的感性体验即美不美、舒服不舒服等。另外一种方式也可以按所属心理层次来分类次，即感觉层次、知觉层次、情绪情感层次、想象层次等，每一个层次中都含有认知和评价性经验。武文华认为白居易《琵琶行》以语言文字来言表音乐过程、再现音响艺术形象性的写作方式对现今音乐美学感性经验描写具有深可借鉴的意义，合适的语言描述是完全有可能做到与音乐音响事实相吻合的境地的。

第三主题：20 世纪中国音乐美学研究及相关学科建设问题

1. 20 世纪中国音乐美学（古代、近代以及当代研究）

罗艺峰通过对 20 世纪新儒家音乐观的探讨，认为 20 世纪新儒家的知识结构都从传统儒学中寻找思想资源；参照印度佛学获得深度哲学思维，从西方现代哲学中获得逻辑结构和思维训练，然后建立了 20 世纪新儒学的研究。他们的音乐观与我们思考 20 世纪中国

音乐美学特别是古代史的研究部分有不可忽视的借鉴意义。冯长春从音乐美学视角审视20世纪中国音乐思潮中的众多音乐美学问题。认为音乐思潮有其特定的思想内容和运行机制，隐含着诸多与之相关的音乐美学问题。徐阳认为西方音乐与中国音乐在两种完全不同的文化背景下产生，它们在接触过程中不可避免地发生碰撞，从某种意义上讲，碰撞为融合创造了一定条件，使得中国传统音乐成功演变为新音乐。罗小平通过对茅原音乐意境说的分析，得出其理论基础与人生境界的角度与高度，使音乐意境说的研究具有丰富的内涵，为美学与音乐学的研究、为艺术意境学的构建作出独特的贡献。

2. 20世纪中国音乐美学学科问题

孙佳宾认为搞音乐美学应该具有一种结构化知识。刘承华认为中国传统音乐美学应该是从传统音乐形态和行为（尤其是当前仍然活跃着的形态和行为）本身直接总结出的学理性成果。20世纪传统音乐美学研究主要集中在史的方面，论的方面较为薄弱。宋祥瑞认为我们要从中国问题意识出发，去研究西方音乐美学史。目的在于开出一条中国音乐美学的道路，形成中国现代的音乐美学范式。邢维凯认为音乐美学的学科定位，取决于它具有与其他音乐学学科不同的思维视角，是视角的不同决定了对象的不同。因此，音乐美学所特有的研究对象是存在的，它究竟是什么，则必须从我们对音乐美学特定思维视角的理解中去把握。宋谨认为“全球化”首先出现的是全球西方化，目前处于后西方化时期，其发展趋势是环境和人的中性化。“中性化”相对于原始民族性而言，具有无差别特征。以往世界各地各民族的音乐文化呈现的是自然多元状态，现在的非物质文化遗产抢救以及将来的保护成果，将呈现人工多元状态。在此语境中，“多元音乐”的美学本身也应该是多元的。本文提出的设想是，在“感性论”的元约定下，由各文化圈局内人来研究自己的音乐美学，最后再拼合为“多元音乐美学”。何宽钊

认为音乐美学学科建设应该破除学科壁垒，提倡学科交叉，避免概念漩涡，面向历史，深入结构。崔莹希望跳出传统思维方式，对争论已久的音乐美学学科归属问题进行批判性反思，以后现代的视角探寻音乐美学的学科归属问题。

三、2008 年出版专著情况

上海音乐学院出版社出版了一系列音乐美学文集：《音乐美学》①、《音乐美学基础理论问题研究》②、《音乐存在方式》③、《二十世纪中国音乐美学问题研究（上下册）》。④ 韩锺恩和李槐子合编的“音心对映论”会议论文集《“音心对映论”争鸣与研究》。⑤另外还有姜蕾的《音乐诗学六讲》⑥ 以及依托上海音乐学院“钱仁康学术讲坛”系列讲座出版的于润洋《悲情肖邦——肖邦音乐中的悲情内涵阐释》。⑦

上海音乐出版社出版了两本个人专著：宋谨的《音乐美学基础》⑧ 和施咏的《中国人音乐审美心理概论》。⑨

---

① 韩锺恩主编：《音乐美学》，上海：上海音乐学院出版社，2008 年。

② 韩锺恩主编：《音乐美学基础理论问题研究》，上海：上海音乐学院出版社，2008 年。

③ 韩锺恩主编：《音乐存在方式》，上海：上海音乐学院出版社，2008 年。

④ 韩锺恩主编：《二十世纪中国音乐美学问题研究》，上海：上海音乐学院出版社，2008 年。

⑤ 韩锺恩、李槐子合编：《“音心对映论”争鸣与研究》，上海：上海音乐学院出版社，2008 年。

⑥ 姜蕾：《音乐诗学六讲》，上海：上海音乐学院出版社，2008 年。

⑦ 于润洋：《悲情肖邦——肖邦音乐中的悲情内涵阐释》，上海：上海音乐学院出版社，2008 年。

⑧ 宋谨：《音乐美学基础》，上海：上海音乐出版社，2008 年。

⑨ 施咏：《中国人音乐审美心理概论》，上海：上海音乐出版社，2008 年。

南京师范大学出版社出版《音乐美学基础》。[①]

人民音乐出版社出版《20世纪新兴学科卷》（上、下）。[②]

中央音乐学院出版社出版了叶松荣著《断裂与失衡》[③]；居其宏和乔邦利合著的《改革开放与新时期音乐思潮》[④] 以及李起敏编《蔡仲德纪念文集》[⑤]。

结　语

2008年，中国音乐美学的重要成果是第八届全国音乐美学学术研讨会和音心对映论这样的小型专题笔会的举行，在很大程度上充实了音乐美学学科的内涵建设，并且体现了学术共同体在学科发展中的重要作用。韩锺恩会长提出的学会与学科互动，学会带动学科发展，学科引领学术共同体的发展理念在这一年度看到了非常具体的成效，这也将成为今后音乐美学学科建设发展的有效途径。

① 冯长春主编：《音乐美学基础》，南京：南京师范大学出版社，2008年。

② 王耀华主编：《20世纪新兴学科卷》（上、下），北京：人民音乐出版社，2008年。

③ 叶松荣：《断裂与失衡》，北京：中央音乐学院出版社，2008年。

④ 居其宏、乔邦利：《改革开放与新时期音乐思潮》，北京：中央音乐学院出版社，2008年。

⑤ 李起敏编：《蔡仲德纪念文集》，北京：中央音乐学院出版社，2008年。

中国音乐年鉴·2009·
·学术研究·

2008年西方音乐史研究综述

伍维曦

总 论

通过对2008年公开出版和发表的我国音乐学界有关西方音乐史这一学科领域的学术性译著、译文、专著、论文（含博士论文）的研读和梳理，可以发现，我国学者在该领域的各个研究方向都取得了一定的进展，涌现出不少具有理论性和创新性的成果，尤其是在对西方音乐学重要成果的译介、西方音乐史学的研究方法与基础理论、西方早期音乐的研究以及某些重要西方音乐家的专题性研究方面，出现了一些较为重要的学术论著，在一定程度上填补了此前的空白。但从整体而言，这些成果在比例上仍只占全部相关

论著的少数，就大多数公开发表的论文而论（绝对数量极大），低水平重复的现象依然较为严重；在研究上虽然出现了一些新对象、新视角，但普遍不够深入；不少研究者对此前国内外相关研究成果的吸收、整合与应用仍不够全面与准确；某些论文还存在着一些基础问题和技术问题，还存在着一些只求多、泛，而不求精、深的风气。这些都不利于研究工作的进一步开展，需要学术界与出版界的共同努力加以改进与克服。以下按译著译文、研究方法与史学理论、中世纪与复兴音乐研究和作曲家与作品风格研究（内部再按不同音乐史断代划分）四大类别回顾全年度的代表性研究。

译著译文

本年度我国西方音乐史学界在翻译国外音乐学术成果方面取得了较大的成绩，不仅引进了较多数量的国外西方音乐史研究文献，而且来源十分广泛（包括英、美、法、德、俄等各国），显示出我国音乐学者日趋加深的对西学成果的全面吸纳与获取。在译著中最具理论深度和学术指向性的当首推美国音乐学巨擘约瑟夫·克尔曼的两本专著——《沉思音乐——挑战音乐学》[1] 和《作为戏剧的歌剧》[2]。前者（英文原版出版于1985年）是在英语音乐学界产生过巨大影响的有关音乐学学科理论和研究趋势的重要文献，其写作背景在于自20世纪五六十年代以来，英语学术界在应对各种新兴人文学科研究视野的拓展与冲击时表现出了一系列新动向，而作者的用意在于通过对“音乐学与实证主义”、“音乐分析、音乐理论与

---

① ［美］约瑟夫·克尔曼，朱丹丹、汤亚汀译，汤亚汀校订：《沉思音乐——挑战音乐学》，北京：人民音乐出版社，2008年。

② ［美］约瑟夫·克尔曼，杨燕迪译：《作为戏剧的歌剧》，上海：上海音乐学院出版社，2008年。

新音乐学”、“音乐学与批评”、“民族音乐学与‘文化音乐学’”及“历史表演运动”等5个方面的思考与分析，回顾“二战”以来英美乃至整个西方音乐学界的整体研究状况，并对音乐学的学科本性、研究方法、学理特质以及和音乐表演实践、其他人文学科之间的关系进行了深入的辩证思索。该书体现了英语音乐学界在战后的学术走向，其中很多内容涉及历史音乐学领域，相信其中译本的问世必将对于我国的西方音乐史研究起到应有的启示，并具有极大的方法论参考价值。《作为戏剧的歌剧》（原著初版于1956年，1988年修订）是克尔曼早年运用其他人文学科的方法（主要是戏剧理论）研究西方歌剧发展历程的一部力作，书中将音乐内在的戏剧性作为评价歌剧作品艺术价值的尺度之论点，具有鲜明的个性色彩与强烈的主观倾向，其初版于20世纪50年代问世时曾对实证主义学风占主导地位的英语学界产生过巨大冲击力，被视为歌剧研究的里程碑式著作和以艺术批评的方法阐释经典音乐作品的滥觞，其中译本的问世必将推进我国音乐学者对西方歌剧经典作品音乐风格、戏剧内容及其美学内涵的理解，也将对非音乐学领域的学人深入理解和鉴赏西方歌剧起到指引作用。

美国历史学家保罗·罗宾逊的《歌剧与观念——从莫扎特到施特劳斯》① 是本年度有关西方歌剧研究领域的另一部重要译著（英文原版出版于1985年），虽然作者并非音乐学家，但却以其深厚的音乐修养和对艺术思潮的熟练把握对18世纪晚期直至20世纪初期西方经典歌剧作品和当时思想观念之间的关系进行了精深的探讨。作为第一部从思想史角度研究歌剧的经典力作，作者以启蒙运动之后的近现代思想史演进为线索，通过对莫扎特的《费加罗的婚礼》、罗西尼的《塞维利亚的理发师》、柏辽兹的《特洛伊人》、

① ［美］保罗·罗宾逊，周彬彬译，杨燕迪校：《歌剧与观念——从莫扎特到施特劳斯》，上海：华东师范大学出版社，2008年。

威尔第的《堂·卡洛》、瓦格纳的《纽伦堡的名歌手》、理查德·施特劳斯的《玫瑰骑士》等作品思想内涵的分析阐释，深刻地揭示了启蒙运动及其反动、浪漫主义文艺观念、黑格尔的历史哲学、19世纪的民族主义及政治思想、唯美主义等观念在歌剧艺术中复杂而隐晦的体现。如果说《作为戏剧的歌剧》是以戏剧理论为基础对歌剧音乐的风格与结构特征进行阐发，那么《歌剧与观念》则是从具体作品的整体构思与细部处理出发，从思想史的范畴去揭示作品的内涵及其社会文化背景，这对于中国学者从更广泛的社会文化史的角度审视歌剧作品具有重要启示。

莉迪娅·戈尔的《音乐作品的想象博物馆——音乐哲学论稿》[①] 则是一部以哲学方法论的视角探讨西方音乐史上不同时期作品意义的著作。作者考察19世纪古典音乐实践背后隐含的各种概念和假定，认为“音乐作品”这一重要概念是1800年左右产生的，并论述了这一概念在19世纪之后是如何影响与古典音乐相关的各种标准、预设与行为模式。作为当今西方音乐哲学领域的重要学者，戈尔这部于20世纪90年代初问世的著作（1994年初版、2007年修订）在英美学界得到了极高的评价，被认为是“音乐美学几十年一遇的扛鼎之作”。该书贯通了音乐美学、音乐哲学、音乐史和表演实践等诸多领域，对西方音乐史学科中的基本理论问题进行了具有高度抽象性和哲理意味的思考，代表了近年来英语学术界在该领域的最高研究水准，对中国学者理解西方音乐史的文化特性至为重要。

斯特拉文斯基是20世纪西方音乐巨人，其创作对西方现代音

---

① ［英］莉迪亚·戈尔，罗东晖译，杨燕迪审校：《音乐作品的想象博物馆——音乐哲学论稿》，上海：上海音乐学院出版社，2008年。

乐的观念与实践具有深远影响，其文论代表作《音乐思想六讲》[①]系斯氏1939—1940年在哈佛大学诺顿讲座发表的讲演集（1942年英文初版），其中译本的问世无疑是有助于中国学人深入研究这位20世纪音乐史上的重要人物的思想与创作观念，该书也具有较高的音乐史料价值。谢尔盖·斯克列勃科夫的《音乐风格的艺术原则》[②] 是前苏联音乐学界有关音乐作品的风格问题的重要文献（俄文原版出版于1973年），也是反映俄语音乐学界的学术方法和研究视角的极好文本。我国从20世纪60年代以来（尤其是1980年代以后），对俄语音乐学著作的译介较为薄弱，该书中译本的问世有助于加深我们对这一重要音乐学国度研究成果的了解。

在译文中，美国学者苏珊·菲勒的《二战以来马勒研究在西方的发展趋势》[③] 从学术发展史的角度介绍了1945年以来西方有关这一后期浪漫主义重要作曲家的研究状况和学术侧重点，对我国的马勒研究具有参考意义；另一位美国音乐学家瓦尔特·弗里施的《反讽的德意志——勋伯格及其〈小夜曲〉Op. 24》[④] 则借助文学理论和文艺批评的方法对勋伯格这一作品的意义进行了全新的解读；法国学者弗朗索瓦兹·埃斯卡尔的《音乐的副文本：音乐作品的标题》[⑤] 则运用文学、语言学和符号学的理论方法，对音乐作

① ［俄］伊戈尔·斯特拉文斯基，姜蕾译，杨燕迪校订：《音乐诗学六讲》，上海：上海音乐学院出版社，2008年。

② ［俄］谢尔盖·斯克列勃科夫，陈复君译，黄晓和校：《音乐风格的艺术原则》，中央音乐学院出版社，2008年。

③ ［美］苏珊·菲勒，余志刚译：《二战以来马勒研究在西方的发展趋势》，《中央音乐学院学报》2008年第2期，第60—67页。

④ ［美］瓦尔特·弗里施，刘经树译：《反讽的德意志——勋伯格及其〈小夜曲〉Op. 24》，《中央音乐学院学报》2008年第4期，第63—74页。

⑤ ［法］弗朗索瓦兹·埃斯卡尔，温永红译：《音乐的副文本：音乐作品的标题》（上、下），《中央音乐学院学报》2008年第3期，第112—120页；第4期，第124—132页。

品标题的文艺意义进行了阐释，这篇长文也是近年来为数不多的反映法语音乐学界研究动向的成果。

研究方法与史学理论

本年度在西方音乐史学研究领域，也出现了不少我国学者撰写的理论著作与论文，这些著述从不同角度、运用多种研究方法，针对西方音乐史上的众多作家、作品和不同音乐文化现象进行了卓有建树的工作，为汉语学界西方音乐史的研究贡献了更多优秀成果。以下对其中较有代表性的重要成果按照不同论域分别进行介绍。

在较为宏观的研究方法和史学理论方面，本年度有中国艺术研究院音乐研究所赵仲明的博士论文《西方音乐研究在中国——1980—2000》。[①] 作为一本兼具学科发展史和学术观念及学理方法研讨的理论专著，该论文分别从历史、美学与分析三个领域透视了改革开放以来20年中国音乐学者研究西方音乐的进程与概括，对这一时期我国学者研究西方音乐较为重要的文献及其在学术史上的地位进行了较为深入与细致的梳理，具有较高的文献整理价值。就对中国的西方音乐史学科的理论意义而言，该论文最值得关注的当属有关西方音乐史编纂的部分，在这一部分中，作者通过对三本不同视角和不同时期的西方音乐史著作——分别是张洪岛主编《欧洲音乐史》、刘经树《简明西方音乐史》和蔡良玉《西方音乐文化》——的编写背景、史学方法、学理视角、叙事方式、细节处理及其学术影响进行了详细的评析与阐释，在一定程度上也对我国

① 赵仲明：《西方音乐研究在中国——1980—2000》，中国艺术研究院博士论文，2008年6月。

的20世纪西方音乐通史编纂进行了总结。① 该论文的可贵之处还在于，作者较为系统地梳理了这三本通史的学术背景与史学观念（包括在西方学术语境中的“原型”），并从其产生的中国社会的特定背景出发，论述了这些著作基于特定文化语境的价值与缺憾，这无疑将从学科视野的角度引发中国的西方音乐史学者更多的思考。当然作为一本具有较强宏观性和思辨性的学术史论文，作者的某些观点也有可商榷之处，而出现这些可以深入探讨的问题对我国的西方音乐史研究也是极为宝贵的素材。

此外，涉及研究方法和基础理论的文献中，居其宏的《以厚积薄发叩开创新之门——评于润洋的现代西方音乐美学研究》② 和姚亚平的《于润洋音乐学分析思想探究》③ 分别从音乐美学研究视角与音乐史学分析方法的层面对于润洋先生的学术贡献进行论述。尤其是后者，作为作者的一系列有关“音乐学分析”理论方法的研究成果之一，对“音乐学分析”这一自20世纪90年代以来对我国音乐学界（尤其是西方音乐史学界）影响极大的学术观念的产生背景、界定与目的、研究对象、学理特点进行了系统的解说，这无疑对于西方音乐史的研究者全面而客观地认识这一学术观念具有重要的启发和助益，特别是文中强调了“音乐学分析”的马克思主义艺术史观的学理基础以及“如何在新的历史条件下坚持从社会历史的角度来阐释音乐现象？……社会历史的音乐批评构成了音乐学分析的核心要素”。④ 这一方法论来源，可谓阐明了“音乐

---

① 赵仲明：《史学理论与实践——1980—2000中国西方音乐史编纂研究》，《中国音乐学》2008年第3期，第119—138页。

② 居其宏：《以厚积薄发叩开创新之门——评于润洋的现代西方音乐美学研究》，《中央音乐学院学报》2008年第3期，第3—11页。

③ 姚亚平：《于润洋音乐学分析思想探究》，《音乐研究》2008年第1期，第51—58页。

④ 同②，第52—53页。

学分析”不同于其他分析视角的重要特征，这对于中国学者如何在历史音乐学的研究中运用音乐分析这一基础工具是极具参考价值的。

在具体的史学理论研究方面，黄妙秋的《论我国西方音乐史研究中的“阐释”》[①] 注意到了释义学这一在20世纪后半叶西方人文学科中具有重要影响力的学术思潮对我国的西方音乐史学研究的作用，对这一问题的探讨与思考无疑还需要学界的进一步回应与关注；董蓉的深度书评《大历史概念下的叙事：再谈新版〈西方音乐史〉及其历史写作》[②] 对美国音乐学界的权威音乐史教材《格劳特西方音乐史》的最新版的史学观念和叙事方法加以分析与阐发，这是中国学者在西方音乐历史编撰学研究领域的又一成果；孙红杰的深度书评《协奏曲的体裁属性与结构意义——评约瑟夫·科曼的〈协奏曲对话〉》[③] 则通过克尔曼的另一部重要的音乐学著作《协奏曲对话》的中译本（人民音乐出版社，2007年）与原著的对比阅读，深入分析和总结了原著的学术贡献与理论要点，对原著的观点进行了富有成效的梳理和引申，并针对中译本在翻译和理解上出现的相关问题进行了具有学理意义的探讨。

中世纪和文艺复兴音乐研究

本年度有突出进展的学术领域是中世纪和文艺复兴音乐的研究，围绕西方早期音乐的文献、技法、形态、观念及代表性作品产

① 黄妙秋：《论我国西方音乐史研究中的“阐释”》，《艺术探索》2008年第3期，第25—27页。

② 董蓉：《大历史概念下的叙事：再谈新版〈西方音乐史〉及其历史写作》，《黄钟》2008年第3期，第195—200页。

③ 孙红杰：《协奏曲的体裁属性与结构意义——评约瑟夫·科曼的〈协奏曲对话〉》，《音乐研究》2008年第5期，第114—121页。

生了一系列长篇论文。旅华意大利学者林敬和（Enrico Rossetto）的长文《怎么学会一支未知的歌曲——对阿雷佐的圭多〈致同修会兄弟迈克尔书〉的介绍和翻译》[①] 是汉语学术界中十分少见的译介中世纪音乐史上这一重要文献的珍贵成果。由于作者特殊的文化背景，得以首次将这一文献从拉丁文原文翻译成准确晓畅的现代汉语；同时这篇长文中还包括大量有关圭多本人和对这一文献的介绍与分析，极大地丰富和加深了汉语学界对西方中世纪音乐的认知与了解。该论文实际由两个部分组成，第一部分是关于圭多的生平与音乐活动情况和《致同修会兄弟迈克尔书》的写作背景、版本状况和主要内容的介绍；第二部分是对这一文献的拉丁文原文进行逐段中文分析，全文并附有大量有关人物、术语、文献的学术性注释。这种严谨、细致的工作方式无疑为汉语学者整理和研读西方经典音乐文献树立了良好的标准。

钱亦平的《从〈愤怒的日子〉看中世纪的词乐结构》[②] 是一篇从形态分析的角度观察中世纪单声部音乐的词曲关系及结构形态的论文，作者选择了继叙咏《愤怒的日子》这一具有典型意味的中世纪教会音乐实例，通过扎实绵密的分析，提出了“中世纪最主要的音乐结构”是“以诗行为基础的词乐结构”这一重要理论观点[③]，对于音乐史学者认识中世纪音乐的形态特征及其特殊的结构思维有很好的启示意义。伍维曦的《纪尧姆·德·马肖的〈圣

---

① 林敬和：《怎么学会一支未知的歌曲——对阿雷佐的圭多〈致同修会兄弟迈克尔书〉的介绍和翻译》（上、中、下），《中央音乐学院学报》2008 年第 1 期，第 63—71 页；第 2 期，第 86—94 页；第 3 期，第 101—111 页。

② 钱亦平：《从〈愤怒的日子〉看中世纪的词乐结构》，《音乐艺术》2008 年第 2 期，第 73—85 页。

③ 同②，第 85 页。

母弥撒〉——文本和文化研究》[①] 是汉语学界第一篇系统研究这一中世纪音乐史上里程碑式作品的博士论文，作者运用二分性方法，通过音乐分析/文化研究两个层面，运用不同分析思路并参考大量有关 14 世纪法国社会文化状况的史料，对《圣母弥撒》的音乐形态和文化内涵进行了较为全面的解读，文中包含了许多和中世纪晚期音乐有关的重要信息，也提出了一些基于音乐史学科性质的理论思考。

在文艺复兴音乐研究方面，姚亚平的《论“仿作”技术》[②] 围绕“仿作”（Parody）这一文艺复兴音乐中常见的作曲技术，通过列举其在重要作品中的体现，对“仿作”的词意、术语起源、历史与现实概念、文化内涵与历史影响进行了系统研究。和作者此前一系列有关西方早期音乐的技法与观念的研究成果一样，这篇论文既具有严谨扎实的西文文献基础、吸收了大量西方学者的研究成果，又体现出作者强烈的个人思辨色彩和宽广文化视野，这种研究思路对中国学者如何从自身的文化语境研究西方早期音乐是极具启发意味的。黄卓威的《凯莫牧歌中的词曲关系与表现意味——以〈山谷失去阳光，它哭泣悲伤〉为例》[③] 通过对朱塞佩 · 凯莫的作品的个案分析，对文艺复兴时期意大利牧歌的词曲关系和音乐表现的一般状况进行了较为深入的透析，其分析视角对于结合诗歌意境理解文艺复兴牧歌的音乐内涵具有参考价值。

---

① 伍维曦：《纪尧姆 · 德 · 马肖的〈圣母弥撒〉——文本和文化研究》，上海音乐学院博士论文，2008 年 6 月。

② 姚亚平：《论“仿作”技术》（上、下），《中央音乐学院学报》2008 年第 1 期，第 53—62 页；第 2 期，第 76—85 页。

③ 黄卓威：《凯莫牧歌中的词曲关系与表现意味——以〈山谷失去阳光，它哭泣悲伤〉为例》，《星海音乐学院学报》2008 年第 2 期，第 60—67 页。

作曲家与作品风格研究

在西方音乐史学科关注的核心内容——作曲家及其作品的风格问题方面，本年度在各个断代都涌现出不少研究成果，这里主要介绍于润洋的《悲情肖邦——肖邦音乐中的悲情内涵阐释》[①] 和班丽霞的《碰撞与交融——勋伯格表现主义音乐与视觉艺术之关系研究》。[②]《悲情肖邦》一书是于润洋教授根据其在上海音乐学院钱仁康学术讲坛发表的系列专题学术演讲整理编订而成的。作为我国当今杰出的音乐史学家和肖邦研究权威，作者在该书的写作中吸收了国外最新的肖邦研究成果，并运用文本分析和文化阐释相结合的研究方法，紧密围绕具体作品的形态、风格和审美特征，结合大量一手史料，并纳入作者本人的内心体验，指出了肖邦一系列代表性作品所具有的悲情内涵这一核心情感内容及其产生的特定历史文化背景。该书代表了我国音乐史学者研究肖邦创作风格与思想内涵的最高水准，也具有鲜明的个性特征，即：以作品分析为基础但注重综合与诠释的学术思路、以马克思主义历史唯物主义为方法论基础的艺术史观、将个人的审美感受与内心体验植入到对作品内容的历史性解读之中，这使得《悲情肖邦》一书在具有重大理论价值的同时，也展现出强烈的人文性、思想性和艺术批评意识，这无疑为今后我国的西方音乐史作品研究树立了标杆。

《碰撞与交融》一书是作者在其博士论文（中央音乐学院，2006年6月）基础上修订出版的，与大量有关勋伯格及新维也纳

---

① 于润洋：《悲情肖邦——肖邦音乐中的悲情内涵阐释》，上海：上海音乐学院出版社，2008年。

② 班丽霞：《碰撞与交融——勋伯格表现主义音乐与视觉艺术之关系研究》，北京：中央音乐学院出版社，2008年。

乐派的研究主要关注技法和音乐观念不同，该书以跨学科的视野，从勋伯格无调性音乐产生的文艺思潮背景——表现主义的内涵与外延出发，将勋伯格在第一次世界大战前后的作品与同时期视觉艺术的形式与内容关联性作为研究重点，指出了二者之前“碰撞与交融”的关系，在细致准确的分析、深入独到的诠释中，展现出20世纪初德奥文艺界混乱而精彩的斑斓画卷，从而为汉语学界理解无调性音乐产生的历史文化背景及其素材来源给出了信而有征的历史性解答——而这恰恰是过去片面强调无调性音乐的技术特征的研究所无法予以解释的。

在研究各个时期作家作品的论文中，也有不少值得关注的成果。董蓉的《表情性的探求——试析F. 库普兰〈羽管键琴曲集〉中的标题与装饰音》[①] 对巴洛克时期重要的法国古钢琴音乐家弗朗索瓦·库普兰作品的标题与装饰音的关系以及装饰音技巧的内容性倾向与审美内涵进行了较为详尽的分析，为我国学者深入了解这位作曲家的创作风格和标题观念提供了依据。关伯基、常敬仪的《星月交辉——〈三角钱歌剧〉与其原作〈乞丐歌剧〉》[②] 比较了20世纪德国作曲家库尔特·魏尔的代表作《三角钱歌剧》与其原型——巴洛克晚期流行的英国民谣剧《乞丐歌剧》在形式和内容上（包括戏剧与音乐）的异同，作者尤其注重对作品基于特定历史背景的社会文化意义以及作曲家的创作观念的阐释。

在古典主义音乐研究领域，邹彦的《前奏鸣曲式引论》[③] 探讨了早期交响曲第一乐章或第三乐章与近代奏鸣曲式之间的关联，并结合巴洛克风格向古典风格过渡的历史背景，厘清了交响曲体裁和

---

① 董蓉：《表情性的探求——试析F. 库普兰〈羽管键琴曲集〉中的标题与装饰音》，《乐府新声》2008年第1期，第72—77页。

② 关伯基、常敬仪：《星月交辉——〈三角钱歌剧〉与其原作〈乞丐歌剧〉》，《星海音乐学院学报》2008年第4期，第61—67页。

③ 邹彦：《前奏鸣曲式引论》，《人民音乐》2008年第9期，第78—80页。

奏鸣曲结构思维相互作用、共同演进的历史过程；杨健的《格鲁克〈精灵之舞〉：不只是支烂熟的旋律》[①] 论述了格鲁克的歌剧《奥菲欧与优丽狄西》中脍炙人口的芭蕾舞旋律《精灵之舞》在歌剧中的原始状态与其流行的浪漫主义风格的改编版本之间的关系，并涉及格鲁克的创作观念与19世纪改编者的演奏技法及现代演绎方式之间的差异；陈星的《莫扎特“音乐会咏叹调”定义探论》[②] 通过对莫扎特作品中“音乐会咏叹调”的来源、类型、风格及定义的研究，讨论了这一古典主义盛期独立声乐形式的体裁特性及其与歌剧咏叹调之间的异同；康啸的《风暴中的真实自我——贝多芬的歌剧〈费德里奥〉中的精神内涵》[③] 则结合贝多芬创作这部歌剧的时代背景与生活经历，通过对作品音乐的分析，探索其所包含的精神内涵。

有关浪漫主义音乐家的研究论文数量甚多。年逾九旬的音乐学宿耆、上海音乐学院钱仁康教授发表了《德沃夏克的序曲和交响诗》[④]，对德沃夏克序曲和交响诗的创作背景、素材来源、文学内涵与风格特征进行精到分析，其惊人的创造力让人叹服。另一位上音元老、著名作曲家和音乐理论家桑桐教授的长篇论文《勃拉姆斯喜用的一种和声手法》[⑤]，尽管是从作曲技术理论的角度讨论小下属系统的降号音系统和声在作曲家各个时期、各种类型作品中的

---

① 杨健：《格鲁克〈精灵之舞〉：不只是支烂熟的旋律》，《人民音乐》2008年第12期，第78—81页。

② 陈星：《莫扎特“音乐会咏叹调”定义探论》，《音乐艺术》2008年第3期，第113—117页。

③ 康啸：《风暴中的真实自我——贝多芬的歌剧〈费德里奥〉中的精神内涵》，《天籁》2008年第1期，第64—73页。

④ 钱仁康：《德沃夏克的序曲和交响诗》，《音乐艺术》2008年第1期，第16—20页。

⑤ 桑桐：《勃拉姆斯喜用的一种和声手法》（一、二、三、四），《音乐艺术》2008年第1期，第6—15页；第2期，第35—46页；第3期，第6—12页；第4期，第6—16页。

运用与表现力，但作者以其对于勃拉姆斯音乐语言的精深洞悉及其对于和声风格史的熟练把握，使论文内容丰富翔实、论证鞭辟入里，对音乐史学者了解勃拉姆斯创作中和声语汇的来源及其整体音乐风格具有重要理论价值。

张馨洁的《勃拉姆斯的声乐套曲——〈四首严肃的歌〉创作分析》① 从创作手法着眼，对勃拉姆斯晚期重要的声乐作品《四首严肃的歌》的技术特征进行了细致的总结，对于研究作曲家晚期风格具有启发性；王旭青的《论圣-桑的音乐形式观》② 以圣-桑的交响诗为切入点，并结合作曲家的文论著作，论述了圣-桑音乐形式观的基本内涵及其美学渊源；张紫薇的《格里格三部民间音乐改编作品的历史背景及对其音乐创作的意义》③ 通过分析比较格里格三部根据民间音乐改编而成的作品，阐述了作曲家创作与挪威民间音乐之间的渊源；童师柳的《李斯特〈匈牙利狂想曲〉的结构研究》④ 通过对《匈牙利狂想曲》中代表性作品的音乐结构的分析，揭示了其中蕴涵的丰富的结构思维和基于民间音乐素材又独具个性的创造力，对研究李斯特钢琴音乐和匈牙利民间音乐的结构关联性具有参考价值；雷兴明的《理查·施特劳斯如是说——论其交响诗〈查拉图斯特拉如是说〉的技术之美》⑤ 分析了这部后期浪漫主义重要标题音乐文献的结构布局、细节处理和音乐表现，并致力于从音乐构成要素和音乐形象塑造寻找与尼采的哲学思想之间的

① 张馨洁：《勃拉姆斯的声乐套曲——〈四首严肃的歌〉创作分析》，《乐府新声》2008年第1期，第56—63页。

② 王旭青：《论圣-桑的音乐形式观》，《黄钟》2008年第2期，第61—68页。

③ 张紫薇：《格里格三部民间音乐改编作品的历史背景及对其音乐创作的意义》，《中国音乐》2008年第1期，第78—80页转第101页。

④ 童师柳：《李斯特〈匈牙利狂想曲〉的结构研究》，《黄钟》2008年第1期，第163—171页转第182页。

⑤ 雷兴明：《理查·施特劳斯如是说——论其交响诗〈查拉图斯特拉如是说〉的技术之美》，《天籁》2008年第3期，第63—72页。

关联；刘颖的《性别主义视角下克拉拉·舒曼的艺术成就》[1] 选取了较为新颖的社会学研究视角，从身份认定和历史贡献两个层面分析女性作曲家在19世纪音乐文化语境中的处境，对于西方音乐史和音乐社会学的研究都有助益。

本年度从音乐史的视域研究20世纪西方音乐的论文也为数众多，而且并非单纯从作曲技术理论的角度予以关注，而是以作曲家和作品为基础，联系文化背景和音乐内涵加以审视，具有鲜明的音乐学视角。毛宇宽的《〈死神的歌与舞〉新篇——肖斯塔柯维奇第十四交响曲》[2] 结合作品的创作背景和音乐语言特性对交响曲的各个分曲进行了解读，并进而指出了作品所蕴涵的极为复杂的悲剧性以及作曲家面对死亡的态度。作为长期研究肖斯塔柯维奇生平与创作的学者，这篇论文关注作品的内涵与特定时代背景之间的关系，在探讨理论问题的同时，也体现出强烈的人文关怀。

在有关西方现代歌剧的研究方面，本年度有三篇较为重要的文献。屠艳的《论歌剧〈耶奴法〉的音乐结构特点》[3] 探讨了20世纪重要的捷克作曲家亚那切克的歌剧《耶奴法》的戏剧结构和音乐语言风格的相互关系，揭示作品在20世纪现代歌剧语境中的艺术价值；安宁的《传统与现代的“折中”——歌剧〈彼得·格莱姆斯〉的艺术特色》[4] 分析了20世纪重要的英国作曲家本杰明·布里顿的歌剧代表作《彼得·格莱姆斯》的艺术特征，通过分析

---

① 刘颖：《性别主义视角下克拉拉·舒曼的艺术成就》，《星海音乐学院学报》2008年第2期，第9—11页。

② 毛宇宽：《〈死神的歌与舞〉新篇——肖斯塔柯维奇第十四交响曲》，《中央音乐学院学报》2008年第1期，第72—82页。

③ 屠艳：《论歌剧〈耶奴法〉的音乐结构特点》，《音乐研究》2008年第2期，第83—88页转第116页。

④ 安宁：《传统与现代的“折中”——歌剧〈彼得·格莱姆斯〉的艺术特色》，《中国音乐学》2008年第2期，第135—140页转第134页。

作品戏剧—音乐结构和音乐语言的主要特点，探讨作曲家如何将传统与现代因素加以融合并形成个人风格的过程；王新华的《歌剧〈领事〉的深层寓意》[①] 围绕美国当代作曲家梅诺蒂的代表性歌剧《领事》的戏剧结构与政治寓意，对作品进行了较为全面的考察，提出了作曲家的真正创作意图并非囿于表面的戏剧情节，而是有着更深层次的形而上意味。

在关于20世纪重要的西方作曲家的生平传记与整体风格研究方面，邓希路的《我必远游宿在旷野——巴托克离开匈牙利考》[②] 结合大量传记史料，对巴托克在“一战”与“二战”之间的生活道路与时代背景作了较为充分的叙述，对于从音乐史的角度了解这位20世纪匈牙利音乐巨匠中期创作的文化内涵颇有启示；张漪的《论贝尔格的创作与其时代音乐风格与体裁语境的关系》[③] 通过对20世纪二三十年代欧洲音乐风格与体裁语境的探讨，揭示贝尔格的音乐创作与时代背景的关联，从而阐释了作曲家的风格发展基于特定历史条件的客观性因素；蔡松琦的《普罗柯菲耶夫早期钢琴小品创作中的“嘲讽”风格》[④] 通过对普罗科菲耶夫早期钢琴作品中创作手法的探讨，论证了在普氏整体风格中十分明显的“嘲讽”因素在早年的创作中已经产生。

在围绕具体作品进行的风格研究方面，王永振的《三重奏

---

① 王新华：《歌剧〈领事〉的深层寓意》，《中央音乐学院学报》2008年第2期，第68—75页。

② 邓希路：《我必远游宿在旷野——巴托克离开匈牙利考》（下），《天籁》2007年第4期，第72—76页转第81页、2008年第1期，第74—78页转第91页。

③ 张漪：《论贝尔格的创作与其时代音乐风格与体裁语境的关系》，《黄钟》2008年第1期，第157—162页。

④ 蔡松琦：《普罗柯菲耶夫早期钢琴小品创作中的“嘲讽”风格》，《星海音乐学院学报》2008年第3期，第50—52页。

〈士兵的故事〉的个性化创作特征》[1] 通过对斯特拉文斯基在“一战”后从其同名舞台剧改编的室内乐的音乐语言和技术特征的分析，论述了作品中所体现新古典主义风格的萌芽。陈鸿铎的《利盖蒂钢琴练习曲中的异域风情特征——第7首〈加拉姆·波隆〉和第8首〈金属〉解析》[2] 通过对利盖蒂于20世纪80年代末至90年代初创作的《第二册钢琴练习曲》中的两首作品的创作背景和写作技法的解析，说明作曲家如何通过具体的技术手段达到对异域风情特征这一新风格的追求。作为国内利盖蒂音乐研究专家，作者通过翔实的资料排比和严谨的技术分析，为从微观视角理解这位战后重要的欧洲作曲家中晚期风格的衍变提供了坚实的观察平台。

此外，本年度还有一篇极有新意的从中西音乐比较的视角研究西方音乐中的中国因素的长篇论文，即代百生的《外国钢琴音乐中的“中国风格”研究》。[3] 作者在大量占有国内外最新研究文献和大量一手素材的基础上，选取弗朗索瓦·库普兰、瓦尔特·尼曼、亚历山大·齐尔品、约翰·亚当斯等不同时期的西方作曲家的钢琴作品中对中国题材及音乐元素的运用与处理，展示出西方音乐中“中国风格”的不同类型以及不同时期的西方人对中国文化的理解，从而折射出三个世纪以来中西文化交流在西方专业音乐创作中的作用与影响。该论文还附有一个翔实的《具有“中国风格”的外国音乐作品目录》，颇具资料与理论价值，对后续研究也有较高的参考价值。

---

① 王永振：《三重奏〈士兵的故事〉的个性化创作特征》，《黄钟》2008年第2期，第52—60页。

② 陈鸿铎：《利盖蒂钢琴练习曲中的异域风情特征——第7首〈加拉姆·波隆〉和第8首〈金属〉解析》，《乐府新声》2008年第4期，第6—12页。

③ 代百生：《外国钢琴音乐中的“中国风格”研究》，《音乐研究》2008年第5期，第5—19页。

中国音乐年鉴 · 2009 ·
· 学术研究 ·

2008 年作曲与作曲技术理论研究综述

陈鸿铎　朱宁宁

本学科在 2008 年的表现总体上更加呈现出这样一种倾向：学者不再局限在传统“四大件”（和声、曲式、复调、配器）的范围进行研究，换而言之，就是不再从“四大件”的视角，对“四大件”本身的问题进行阐释，而是打破“四大件”的理论界限，将其与作曲家的创作构思、作品风格、新兴乐种、特定体裁、分析方法、教学模式等问题相结合，形成了丰富多彩的研究视角和理论推进。

为了适应该领域研究的发展倾向，本文拟从创作构思与个性化手法、中西融合、分析方法论、音高关系与节奏组织、声部组织与织体类型、结构思维、电子频谱音乐、歌剧与戏曲音乐、教学思考九个方面，归纳总结本年度作曲与

作曲技术理论的研究成果。

一、创作构思与个性化手法

郭鸣[1]对当代美国乐坛上最为活跃、作品上演率最高的主流作曲家之一约翰·科瑞里亚诺创作风格的形成及发展三个阶段进行观察，并分析其风格的形成因素。他认为：科瑞里亚诺兼收并蓄、博采众长，以作品内容为中心，以获取各种技法及各个流派的技术与风格为手段，以创作适合于大多数听众的“实用主义”音乐为目的，从而形成“折中式”风格。利盖蒂第二册钢琴练习曲中的第七首《加拉姆·波隆》与第八首《金属》，代表了利盖蒂新的风格追求，即通过进一步强调非欧洲传统语言的表现元素，使乐曲更加体现出鲜明的异域风情特征。陈鸿铎[2]以这两曲为研究对象，从创作背景到写作技法层面的论证和分析，指出利盖蒂如何运用双全音阶和“斜向等距离”平均五声音阶以及双固定音型交错循环的独特技术手段，实现对异域风情特征这一特定风格的追求。王球[3]以俄罗斯作曲家施尼特凯的多风格复调技法为研究对象，认为这种反映了作曲家特有的创新理念的新型复调作曲技法，与其他新型音乐之间有三点明显的差异：（1）以名曲或作者喜爱的音乐片段作为原始素材，对其进行引用、变奏、模仿等加工处理后而形成新的音乐素材；（2）以风格作为“声部”；（3）以复调思维来控制“声

① 郭鸣：《约翰·科瑞里亚诺创作风格形成与发展》，《乐府新声》2008 年第 2 期，第 53—61 页。

② 陈鸿铎：《利盖蒂钢琴练习曲中的异域风情特征——第七首〈加拉姆·波隆〉和第八首〈金属〉解析》，《乐府新声》2008 年第 4 期，第 6—12 页。

③ 王球：《论施尼特凯多风格复调思维》，《黄钟》2008 年第 2 期，第 43—51 页。

部”间运动和乐曲的整体结构。王永振[①]从个性化的旋律、多元的调性、新颖的节拍节奏、基于传统又突破传统的结构四方面全面分析了《士兵的故事》这部作品，并指出该作品预示了斯特拉文斯基的创作向新古典主义风格的转变。

吴继红[②]指出，钟信明的《第二交响曲》实现了形式和音乐表现内容的高度统一，通过对湖北秭归“三音歌”的吸收运用，把民族音乐元素与现代技法巧妙融合，从而实现了将当代音乐写作技术和民族精髓紧密结合起来的“妙思”。潘兆和[③]对沈阳音乐学院为纪念世界反法西斯战争胜利和中国抗日战争胜利60周年创作的大型舞台剧《遮不住的青山》进行分析研究，指出特定的表现内涵与大型声乐体裁——清唱剧，形成了有效和完美的结合，其中作品在宣叙调写作上的尝试和探索值得注意。

二、中西融合

近年来，华人作曲家的作品体现出一个共同特点，即西方现代作曲技术理念与中国传统音乐文化的有机结合。与此同时，中国传统音乐也潜移默化地受到西方作曲技术的影响。

在西方音乐体裁与中国民族音乐语言的融合方面，梁发勇[④]对龚晓婷铜管五重奏《金叠叠》的结构、复调技法以及作品中西结

① 王永振：《三重奏〈士兵的故事〉的个性化创作特征》，《黄钟》2008年第2期，第52—60页。

② 吴继红：《妙思——钟信明〈第二交响曲〉主题构成解析》，《黄钟》2008年第1期，第62—66页。

③ 潘兆和：《一曲和平与爱的咏颂——解析清唱剧〈遮不住的青山〉的音乐创作》，《乐府新声》2008年第2期，第7—11页。

④ 梁发勇：《中与西的合璧、古与今的呼应——龚晓婷的二重赋格：铜管五重奏〈金叠叠〉》，《音乐艺术》2008年第4期，第34—43页。

合、传统与现代结合等方面进行研究，指出这部作品的创作对于分析、创作复调作品的启示。《金叠叠》是青年作曲家龚晓婷运用二重赋格形式创作的一首铜管五重奏作品，作品中乐观向上的第一主题与深情甜美的第二主题交相辉映。作曲家赋予固定对题以重要的表现意义，尤其是以云南民歌《小河淌水》材料创作的固定对题，与两个主题之间形成巨大的反差。文章认为，该曲以西方传统的赋格体裁形式为载体，结合铜管乐器组音色，在运用丰富多样的复调技术的同时，结合复风格、复节奏等当代音乐创作手法以及中国民歌素材音乐语言，表达了作曲家对于传统与现代、前卫与古典的独到见解。

在西方现代音乐技法与中国民族音乐语言的融合方面，班丽霞[①]认为梁雷的弦乐四重奏《色拉西片断》有意避免了“民歌主题+现代技法”的常见模式，对潮尔音乐旋律进行分解，经抽象化和夸张处理，构成以“色拉西动机”为主要结构力的10个片段，以“中而不中”的态度表达了对民族艺术传统继承与创新的深刻理解。在她看来，这部弦乐四重奏既是梁雷对蒙古音乐的个性化传承，也是作曲家对自己以往创作风格的一次突破。王文[②]认为舞剧《白鹿原》的音乐创作继承和丰富了传统作曲技术，运用具有戏剧性和情感性的音乐语言以及多调性的处理手法，体现了作曲家细腻的音乐表现力和独特的音乐审美追求，并从主导动机的贯穿与延伸，调式交替手法、多调性手法的运用等方面对作品的代表性作曲手法进行了分析和归纳。他对《白鹿原》进行了如此评价：“无论从作曲技术的运用抑或从音乐审美的角度来看，这部舞剧音

① 班丽霞：《别样的保护与传承——梁雷〈色拉西片断〉创作始末与音乐分析》，《黄钟》2008年第3期，第126—132页。

② 王文：《继承传统丰富传统——舞剧〈白鹿原〉音乐创作手法研究》，《黄钟》2008年第1期，第79—85页。

乐的创作无疑是当代音乐创作的一次成功探索，是我国当代音乐舞台上一部成功的音乐作品。”

在中西结构处理方式的融合方面，郭新[①]以陈怡的混合四重奏《气》为研究对象，认为这是作曲家结合中西音乐风格创作的一部成功作品。作品采用西方的再现二部曲式，根据黄金分割的比例原则，设计高潮点，以中国传统音乐中的“造型”为曲式最小结构单位，并使用多种节奏组合手段实现向高潮的推进。在音高结构中，以替换音的手法，将半音和三全音融入五声化旋律，并用动机分裂和模进的方式，实现旋律的现代化。在音色处理上，用音色各异的独奏乐器，创造出可与整个管弦乐队相媲美，具有强大推动力的音响效果。

在西方传统作曲技法与中国戏曲音乐语言的融合方面，李玲[②]指出，在当代戏曲音乐创作中，吸收和化用西方传统作曲思维和技法已经成为一种惯常做法，并且也成为评判剧目音乐创作得失的主要依据之一。她对当代一些具有代表性的创作现象进行了分析，认为戏曲音乐与西方传统作曲技法的结合，突出体现在旋律写作、乐队编配以及织体写作等方面，表现在旋律写作中引入与和声功能法则紧密相关的主题发展方法及丰富的转调技巧；在乐队编配与音乐织体写作方面，借鉴并引进西方乐队的组织与多声部音乐写作方法，注重高、中、低音区的和谐性，从音响平衡的角度出发进行音乐创作等。檀革胜[③]结合宏观、微观技术分析，作品现实与借鉴意义的探讨，论述了王西麟《四重奏》（Op. 41）作品创作中情感、

① 郭新：《精确计算、节奏组合、动机发展与音色设计的有机结合——中西音乐因素在陈怡〈气〉中融合的方式》，《乐府新声》2008 年第 1 期，第 28—43 页。

② 李玲：《两种音乐体系的贯通与融合——西方传统作曲技术在当代戏曲音乐创作中的应用》，《音乐艺术》2008 年第 4 期，第 97—102 页。

③ 檀革胜：《灵魂与技术的深度交融——王西麟〈四重奏〉（Op. 41）整体分析》，《黄钟》2008 年第 2 期，第 75—89 页。

技术与民族语言的关系，并提倡在学习西方现代技术的同时，积极运用本民族音乐语言进行创作，表达情感。

三、分析方法论

在以作曲实践为研究对象进行多角度观察的同时，理论研究者进一步反思音乐分析的方法运用，以期通过理论总结、新角度、新方法等方面的思考，更客观、理性地看待音乐现象。

姚亚平①从于润洋的《歌剧〈特里斯坦与伊索尔德〉前奏曲与终曲的音乐学分析》出发，强调从定义上区分"音乐学分析"与"音乐分析"这两个不同的概念："音乐学分析"一词属于在中国这样一个异域文化的视角中研究西方音乐所产生的结果。面对这样一种侧重于社会—历史的研究方法，虽然目前我们还无法得知它的影响将会是怎样，但"我们应该正确看待社会—历史研究方法的无限生命力，当我们放宽视野，去关注世界范围内学术思潮发展的新动向时，会惊喜地发现社会—历史研究正以新面貌呈现在我们面前"②。

---

① 姚亚平：《于润洋音乐学分析思想探究》，《音乐研究》2008 年第 1 期，第 51—58 页。

② 在此之前，姚亚平曾从目的、特征、面临的困难以及在当代学术思潮中的地位，对"音乐学分析"这种研究方法进行探讨，认为"音乐学分析"既符合中国的学术研究传统，又同当代学术思潮中的一些重要倾向吻合，应对此进行深入学习和思考。（详参《什么是音乐学分析：一种研究方法的探求》，《黄钟》2007 年第 4 期，第 8—14 页）与此同时，陈鸿铎通过对"音乐学与音乐分析"、"音乐分析与音乐学分析"几个概念的分析、比较，进一步提出了"音乐分析学"的学科概念。（详参《从"音乐分析"与"音乐学分析"到"音乐分析学"——"音乐分析学"学科建设刍议》，《黄钟》2007 年第 4 期，第 3—7 页）

滕祯[1]从音乐旋律分析中的文化本位法[2]入手，探讨文化本位模式分析法的来源、文化本位模式分析法的具体运用、文化本位模式分析法与申克分析法之间的关系、中国学者对文化本位模式分析法及其近似观念的具体运用及刀郎木卡姆文化变迁研究中文化本位分析法的可行性。认为采用文化本位模式理念并结合申克分析方法来探析民间音乐的深层结构模式，将有助于在研究中有效并准确地找到音乐的构成规律，从而进一步解释其文化的深层内涵，在民族音乐的研究中有着非常宽广的适应性和可行性。

蒲亨建[3]以《义勇军进行曲》音调为例，从两个层面：简易、浓缩的图式描述法和精细、展开的图示分析法，运用数理分析，揭示了其富于规律的数列结构特征：等差数列、等比数列、平衡对称结构等。并认为：聂耳的《义勇军进行曲》，激情澎湃、一气呵成，然而在其大刀阔斧、不事雕琢的自然动势中，却无论在节奏机理与音调机理上都蕴涵着潜在的、极富“章法”的数理结构规律。它之所以堪称艺术精品，不仅仅取决于其带来的荡气回肠的心理感受，也取决于我们从中获得的某些深层的理性感悟。而且，获得这种新的理性感悟的认识方法，也使得《义勇军进行曲》成为研究者进一步推进相关研究的范例。

---

① 滕祯：《论民族音乐学文化本位模式分析法与申克分析法之间的联系及其运用》，《音乐研究》2008年第2期，第26—39页。

② 美国匹兹堡大学荣鸿曾教授将各种分析旋律的方法，依其特征归纳为三类，即生物分类法、基因分类法和文化本位法。其中，文化本位法是根据美国华裔学者赵如兰对京剧西皮腔调的研究中所使用的方法和持有的文化立场而得名。她依据熟悉京剧的听众大脑中对音乐的认知观念来辨别旋律的家族关系，从而进一步探索引起旋律变化的具体原因。（见滕祯《论民族音乐学文化本位模式分析法与申克音乐分析法之间的联系及其运用》，《音乐研究》2008年第2期，第26页）

③ 蒲亨建：《一种新的定量——定性音调图示描述、分析方法——兼及〈义勇军进行曲〉音调序列的数理逻辑》，《星海音乐学院》2008年第1期，第54—58页。

四、音高关系与节奏组织

音高关系与节奏组织涵盖了和声、调性关系与节奏等方面的研究，通常是作曲与作曲技术理论研究的重头，本年度也不例外。在音高关系方面，斯克里亚宾成为这一年度研究的热点。

刘学严[①]采用“寻根溯源”的方法，从斯克里亚宾最早期的作品（Op. 2）中，寻找“神秘和弦”的“源头”，并通过 Op. 9、Op. 11、Op. 48、Op. 56 等转型期和转型后期的作品，证明“神秘和弦”在斯克里亚宾创作过程中的发展。同时，他也对斯克里亚宾和声体系的各种方面，如：寻找根音、和弦结构、调性观念等做了探索性的研究。之后，作者又以斯克里亚宾晚期代表作品中的第六至第十钢琴奏鸣曲中最具“神秘和声”特色、最具“标新立异”的各关键段落为研究对象，从和弦结构、寻找根音、和声序进、调性布局等方面进行分析和解释。[②]

王文[③]以斯克里亚宾晚期具有代表性的五首钢琴奏鸣曲为例，对呈示部、再现部中主部主题和副部主题的和声进行分析，总结出以“神秘和弦”为核心的和声、以“神秘和弦”为框架的多调性、以“神秘和弦”为基础的对称这三种典型的和声手法，它们虽然各具特点，但都是以“神秘和弦”这个具有“调性”控制作用的核心来进行运用的。他认为以“神秘和弦”为基础的斯克里亚宾晚期创作并不是突破“调性”，而是突破了传统和声的三度叠置观

① 刘学严：《探索“神秘和声”——走近斯克里亚宾》，《乐府新声》2008 年第 1 期，第 16—25 页。

② 刘学严：《斯克里亚宾晚期钢琴奏鸣曲的和声特色——探索“神秘和弦”的巅峰之作》，《乐府新声》2008 年第 4 期，第 25—41 页。

③ 王文：《斯克里亚宾晚期五首钢琴奏鸣曲和声手法研究》，《中国音乐学》2008 年第 1 期，第 138—144 页。

念，突破了四、五度和声作为功能和声的连接方式，完全改变了协和与稳定的传统概念，突破了调性关系，表现出极其独特的音响。

为纪念德国作曲家勃拉姆斯逝世110周年，桑桐连续发表四篇论文①，分析和探讨了勃拉姆斯所喜用的一种和声手法："小下属领域的降号音系统和声，亦即包含有降Ⅶ级、降Ⅵ级、降Ⅲ级、降Ⅱ级音和声的处理手法。延续和发展了从巴赫时期开始的、作为降号音和声基础的'主小七度音和声'的处理方法，继续了贝多芬音乐中降号系统和声语言的开发成果，再加以创新处理，形成了他自己富有特色的降号音系统的和声手法。"另外作者分别从不同降号音的和声材料入手，分析其在勃拉姆斯作品中的各种使用方法与音乐表现作用，对这种和声手法进行较全面的解读。

姚恒璐②指出：音乐创作的理念、方法与革命，从表现形态方面看，是从瓦解调性开始到重建序列音乐的新秩序；从音乐写作方式方面观察，是音高体系急剧革命的结果。通过对"动机、集合"以及"序列、集合、纯音程写作"等具体的理论概念及其作曲实践用法的区分和鉴别，引发对音阶思维、音列思维、音程思维三种音高思维的理论与实践的鉴别。三种音高思维方式维系着调性与非调性音乐创作的基本理念，使其产生打破两者认识屏障的自然力量。作者认为，归类与融合这三类音高思维及其所派生的具体作曲技法，可以引发音乐创作中诸多的思考与创新。

---

① 桑桐：《勃拉姆斯喜用的一种和声手法（一）——纪念勃拉姆斯逝世110周年》，《音乐艺术》2008年第1期，第6—15页；《勃拉姆斯喜用的一种和声手法（二）——纪念勃拉姆斯逝世110周年》，《音乐艺术》2008年第2期，第35—46页；《勃拉姆斯喜用的一种和声手法（三）——纪念勃拉姆斯逝世110周年》，《音乐艺术》2008年第3期，第6—12页；《勃拉姆斯喜用的一种和声手法（四）——纪念勃拉姆斯逝世110周年》，《音乐艺术》2008年第4期，第6—16页。

② 姚恒璐：《三种音高思维的创作理念与实践——传统与现代作曲技法的共融》，《中央音乐学院学报》2008年第3期，第57—80页。

梁红旗[①]重点分析了索菲亚·古拜杜丽娜音乐作品中微分音与巴哈微分音乐的不同之处，指出古拜杜丽娜通过将微分音作为“变音”的方式，以及复合两个十二半音体系，从而形成了二十四音体系的微分音，扩展了音高范围的使用。

孙乐平[②]分析研究了我国著名作曲家、音乐教育家廖胜京的24首钢琴前奏曲《中国节令风情》，并指出其中与巴赫、肖邦、肖斯塔科维奇、谢德林等人的24首前奏曲所不同的调式调性安排布局：《中国节令风情》以中国传统民族调式及其综合变化而组成的24个调式为出发点而作，它以中国的二十四个节气为内容，每首前奏曲用一个节气名称为标题，表现了中国人民的文化生活和鲜明的民族情感。

音级集合作为20世纪作曲技术的重要理论体系，始终得到研究者的关注，他们一方面力图深晓其中的方法、逻辑和内涵；另一方面积极地进行分析实践，从而获得音级集合理论的中国化发展。在齐研[③]对音级集合理论中集合的移位、反演所产生的不变关系：即两集合间形成的“共同音（common tones）”以及集合固有的对称结构对其在音乐持续构思、贯穿发展、结构的前后通连的影响进行了探究。并认为音级集合自有其严格的运行规律和组织逻辑，从“初始集合”到其移位或反演，始终都遵循着固有的“音高结构”原则，在音区、顺序、节奏、力度等要素配合下，如同“核心主题”般在音级集合成员之间保持着承接与传递关系，这种简练、严谨而又富有逻辑性的主题发展策略，对作品整体结构内聚力的形

① 梁红旗：《索菲亚·古拜杜丽娜音乐作品中微分音解析》，《黄钟》2008年第3期，第109—116页。

② 孙乐平：《中国五声调式同主音横向综合理论的应用——廖胜京24首钢琴前奏曲〈中国节令风情〉调式分析》，《天津音乐学院学报》2008年第4期，第87—106页。

③ 齐研：《音级集合的移位反演与不变关系》，《乐府新声》2008年第3期，第46—56页。

成起着积极而又重要的作用。

段文晶[①]通过音级集合理论外文文献的译介，音级集合理论的发展和完善以及音级集合理论的创用三方面，对我国音级集合理论研究领域的相关文献进行梳理、归纳和总结，展示音级集合理论在中国发展的成就与状况，并在此基础上，反思音级集合理论研究的不足之处，并对该理论在我国的进一步发展进行了展望。王瑞年[②]根据“福特‘音高级标记法’产生的原型 pcs 数列等于‘音程级标记法’之原型数列”，以及“‘倒影之逆行’的逆向音程级数列等于集合原型的顺向 pcs 数列”之原理，通过分析比较、梳理归纳，提出了利用音程比较法求解集合原型的新思路。

节奏研究方面，主要涉及 20 世纪音乐创作中的节奏观念与手法。冶鸿德[③]指出，等节奏技术包含的数理思想，如“音高与节奏的关系”、“序的观念”、“缩减的观念”、“整体作曲观念”等，与现代作曲技法之间存在着密切联系。等节奏技术在 20 世纪再次成为音乐创作的重要手段和技法创新的重要技术。从等节奏的基本概念，形成过程及发展、数理精神以及等节奏思维的实际运用等方面进行了相关论述。刘永平[④]认为，由于多节拍对位同时结合了不同强弱关系的运动层次，从而打破了传统节奏建立在一个规律性轻重格式中的统一性和流畅感，通过赋予各节拍层次以更大的节奏独立性，致使性格不同的旋律线条或声部层次，以横向上各自简单的节

---

① 段文晶:《我国“音级集合理论研究”述略》,《天津音乐学院学报》2008 年第 1 期，第 79—91 页。

② 王瑞年:《音程比较法求解集合原型》,《中国音乐学》2008 年第 4 期，第 100—107 页。

③ 冶鸿德:《等节奏的数理精神及其在 20 世纪的拓展运用》,《乐府新声》2008 年第 3 期，第 29—34 页。

④ 刘永平:《论多节拍对位及复节奏组合——现代音乐复调技法研究之四》,《中央音乐学院学报》2008 年第 4 期，第 13—22 页。

拍统一，求得纵向上不一致拍子律动的对比。并以斯特拉文斯基、欣德米特等作曲家的作品为例，详细解释和分析了多节拍对位的构成方式。

五、声部组织与织体类型

作曲技术理论中的复调与配器分别代表了作曲家在声部组织与织体类型方面的立体化构思，为了客观体现20世纪以来人们对于复调与配器方面更为宽广的认识发展，本文以“声部组织与织体类型”替代传统的提法，以更符合现代音乐的发展现状。

在声部组织的分析和理论研究方面，姚亚平①从三个方面对文艺复兴时期曾兴盛一时的作曲技术——“仿作”技术进行观察和探讨：（1）“仿作”这一术语的产生与历史；（2）分析“仿作”技术的各种表现形式；（3）探讨“仿作”技术与人文精神之间的联系，并反思现代作曲技法中的一些缺失。

微型复调这一术语，是利盖蒂于20世纪60年代前后提出的，最初用来说明其《幽灵》（1959）、《大气》（1961）等管弦乐作品中首创的一种作曲技法，现泛指所有以对位技术为结构基础，以微小对比为声部关系，旨在追求整体效果的一个完整的时间—空间的音响综合体。从狭义上讲，微型复调的本质属性应定义为诸多类似或类同的单个旋律线以密集卡农形式构成的网状音色音响织体。刘永平②从新型现代复调织体——微型复调的属性特征、风格创新和卡农技术三方面展开分析，并重点对利盖蒂的作品进行观察和

---

① 姚亚平：《论“仿作”技术（上、下）》，《中央音乐学院学报》2008年第1期，第53—63页；第2期，第76—85页。

② 刘永平：《论微型复调及其卡农新形态——现代音乐复调技法研究之五》，《黄钟》2008年第4期，第3—12页。

研究。

秦庆昆[①]通过抽样作品完形分析的方法对罗季翁・谢德林的钢琴前奏曲《复调笔记》进行分析，认为他的音乐发展的呼应关系是曲式功能运动的基本逻辑，“聚合序列”与“聚合调式”是打破勋伯格“古典十二音序列”，建构泛调性、潜调性组织的有效途径。

叶思敏[②]以俄罗斯20世纪作曲家戈登威捷尔及其复调套曲集作品《对位练习》为研究对象，认为作曲家以其精湛的复调技法、灵活的和声语汇和多样的作品结构，书写了诗意的俄罗斯式的田园生活：“每首乐曲的音响规模并不大，多以二、三声部写成，但却十分精致。前奏曲的精巧音型是编织在频繁换调的彩带上的花纹；赋格曲并无意雄辩，而是随情所致，散淡即兴；而卡农则像是餐后的特调咖啡，总在主应句的回应之间添上各种创意新趣，使人齿颊留香。”

陈红岩[③]通过对20世纪丹麦著名作曲家、钢琴家和音乐评论家尼尔斯・维戈・本特松的15首《二部创意曲》（Op. 159）变化发展的多样技术及其创新特点的剖析，总结20世纪复调音乐创作的新特征及其复兴的意义，并从美学角度在更深层面上诠释作品，揭示哲学思维与音乐作品之间的关系及对音乐艺术发展的影响。

在织体类型的研究方面，梁珂[④]从全奏和独奏两个方面，分析

---

① 秦庆昆：《新浪漫主义的解构与建构——〈复调笔记〉25首复调前奏曲的作曲技术分析》，《中央音乐学院学报》2008年第1期，第14—24页。

② 叶思敏：《低吟的俄罗斯音诗——戈登威捷尔〈对位练习〉的复调技术及其审美价值》，《音乐艺术》2008年第4期，第44—53页。

③ 陈红岩：《古典形式与现代精神的融合——本特松〈二部创意曲〉创作技术与美学意义探讨》，《音乐艺术》2008年第2期，第97—101页。

④ 梁珂：《管弦乐队的精彩展示——布里顿〈青少年管弦乐队指南〉的配器分析》，《乐府新声》2008年第3期，第35—45页。

了英国作曲家本杰明·布里顿的《青少年管弦乐队指南》中全乐队、铜管组、木管组、弦乐组、打击乐器组等组别的全奏和这些组中每一种乐器所担任的独奏，结合谱例充分说明了布里顿如何充分运用自己丰富的乐器法知识，将每一乐器的最佳性能展示出来，挖掘其最具个性的表现力。

本年度管弦乐配器理论方面的教材，高燕生的《管弦乐配器法教程》[①] 从弓弦乐组、木管乐组、铜管乐组、小乐队编配四个章节，较详尽地阐述了各乐器组的旋律特点、常用的织体类型及各乐器组间的结合方式、配器法等，并附有大量不同地域、不同风格的作品谱例供参考，以促进读者全面、生动和更为广泛的认识。

六、结构思维

从曲式分析到结构思维分析，是当前作曲与作曲技术理论中对作品形式研究的一个发展趋势，它一方面可以摆脱曲式分析中既定的传统界限，另一方面也有利于促进在音乐形式上进行新的实践。钱亦平[②]阐述了中世纪音乐体裁继叙咏的产生、发展及歌词和音乐特点，对现存于礼拜仪式的继叙咏《愤怒的日子》之作者、歌词、旋律、结构等进行考证或分析。提出“中世纪最主要的音乐结构是以诗序为基础的词乐结构”这一论点。常林[③]通过对巴托克《第二弦乐四重奏》的详细分析，总结了该乐曲的多种结构思维途径，第一乐章在传统奏鸣曲式结构基础上，凸显了“多调式半音体系”的发展张力；第二乐章以表现节奏美为主，在一展原始主义风味的

---

① 高燕生：《管弦乐配器法教程》，上海：上海音乐学院出版社，2008 年。

② 钱亦平：《从〈愤怒的日子〉看中世纪的词乐结构》，《音乐艺术》2008 年第 2 期，第 73—85 页。

③ 常林：《巴托克〈第二弦乐四重奏〉的结构特征与音乐风格》，《音乐艺术》2008 年第 3 期，第 49—54 页。

同时，突出了节奏对音乐结构的组织力量；第三乐章是对前二乐章的归纳，即对前两种结构力的综合。并认为该作品体现了巴托克从浪漫乐派向民族主义的过渡。

屠艳①分析了捷克民族主义音乐家亚那切克的歌剧《耶奴发》及其音乐结构，并指出“以戏剧展开的连续性、不间断性为第一要义，取消小结构之间的明确界限，自由地将音乐线条与戏剧线条有机的结合，贯通发展，追求歌剧结构的凝练统一，同时以高度依赖语言的个性化旋律来强化音乐的戏剧表现力，追求戏剧表现的真实性”的结构特点。

檀革胜②针对理论界一直存在歧义的肖斯塔科维奇《第一小提琴协奏曲》“谐谑曲”的曲式结构，从宏观到微观对该作品进行了仔细分析，认为：作曲家在这一乐章中采用了一种新的结构方式，即将主调音乐的奏鸣结构原则和复调音乐的赋格结构原则有机地凝聚和融合在一起，形成了一种繁复综合而又符合现代人思维逻辑的特殊结构。重要的是，这一结构的设计，完全不是一种“形式主义”的铺陈，而是为了更深入、更细微地展露作曲家内心深处复杂、矛盾和压抑的心态，是为了真正的“艺术性情感”体验的需要。乐曲中两个最主要的动机材料在全曲中的安排，恰恰符合作曲家赋予作品的情感布局，整个乐章的结构布局和情感布局在乐曲的呈示和展开中获得了高度的统一。

杨正君③指出，音乐作品中结构的规范与自由往往是并存的，也是相对的。曲式理论体系的四大范畴“规范化曲式”、“变体

---

① 屠艳：《论歌剧〈耶奴发〉的音乐结构特点》，《音乐研究》2008年第2期，第83—89页。

② 檀革胜：《肖斯塔科维奇〈第一小提琴协奏曲〉‘谐谑曲’结构辨析》，《音乐研究》2008年第4期，第79—90页。

③ 杨正君：《析斯克里亚宾〈第二钢琴奏鸣曲〉及其曲式结构的自由性》，《天津音乐学报》2008年第4期，第80—87页。

（异）曲式”、“边缘曲式”和“自由曲式”并非是决然割裂的关系，而是存在着一定的相互过渡或转换的内在联系。斯克里亚宾于19世纪末创作的#g小调《第二钢琴奏鸣曲（Op. 19）》在结构方面就有着诸多的自由化处理。通过对该曲曲式上的奏鸣性及结构中有条件的自由性分析研究，作者认为斯克里亚宾的这首钢琴奏鸣曲在曲式结构上既体现出诸多的常规性与组织性，同时又显现了一系列的创新性与自由性，这种曲式结构的有控制的自由与音乐所要表达的内容具有高度的一致性。

唐小波①认为拉赫玛尼诺夫四首钢琴协奏曲的曲式结构并不是简单地沿袭传统的曲式结构，在曲式结构的规范化、变体性和边缘性方面都存在自身独特的艺术特点。

谭盾自20世纪80年代以来一直被认为是中国“先锋音乐”的重要代表人物，其音乐作品在国内外均享有较高的知名度。侯太勇②以《鬼戏》为研究对象，认为谭盾打破了音乐写作定式思维的框架，综合运用了属于音乐乃至音乐以外的其他艺术门类中一切可利用的元素，对音乐做了“一元化”的解构与“多元化”的重组，形成自己独特的风格。他的音乐不再是狭义的“乐音艺术”，而广义为“声音艺术”；不再是坚守本民族的“民族艺术”，而是走向了“世界艺术”；不再是单纯的“听觉艺术”，而是与“视觉艺术”、“行为艺术”、“多媒体艺术”等熔为一炉的崭新的“综合艺术”。

李小诺③以杨立青交响叙事曲《乌江恨》为例，通过对作品中

---

① 唐小波：《拉赫玛尼诺夫四首钢琴协奏曲曲式结构透析》，《乐府新声》2008年第1期，第64—68页。

② 侯太勇：《从〈鬼戏〉看谭盾创作中的解构与重组》，《乐府新声》2008年第1期，第41—48页。

③ 李小诺：《核心动机在音乐叙事作品中的结构力作用——以杨立青交响叙事曲〈乌江恨〉为例》，《黄钟》2008年第3期，第117—125页。

三个核心动机的结构力和表现力的分析和论述，探讨了核心动机在交响叙事音乐中塑造多维化的音乐叙事思维的结构力作用。

李涛[①]从陈怡《第二大提琴协奏曲（叙事曲、舞曲与幻想曲）》第一乐章中的音乐核心材料、节奏组合、配器织体等方面分析了作品中的“多重结构思维”，并通过对陈怡“中西合璧”的创作理念，“民族渗入”的结构特征及作曲家创作技法的深入剖析，获得了“抽象化观念”向“具体化形式”转化的“多重结构思维”之探索的初步结论。同样关注陈怡创作结构思维的还有郭新的《西方后调性音高结构技术的试验——陈怡赴美后作曲风格形成阶段之一》。[②]

对巴赫作品的专题研究在本年度出现了一部重量级著作——赵晓生的《BACH解密》[③]，它是专著《时空重组——巴赫〈平均律键盘曲集〉新解》的总结与衍生。在研究《平均律键盘曲集》的过程中，作者深入探究和发现巴赫音乐内部的潜在秘密，这些包含着巴赫音乐“内在核心机密”的内容对于从事音乐创作、演奏和分析的人们都有帮助和启发，尤其有助于进一步深入地了解巴赫音乐结构组织的内核，对当今的音乐创作亦有着积极的推动作用。

七、电子—频谱音乐

在音乐创作技法多元化发展的今天，电子音乐作品中音响距离感的运用，和音乐中音高、节奏等其他元素一样，作为一种新的音乐组织要素和结构力，为音乐的创作带来了更大的发展与活力。薛

---

① 李涛：《多重结构思维之研讨——陈怡〈第二大提琴协奏曲（叙事曲、舞曲与幻想曲）〉第一乐章分析》，《黄钟》2008年第1期，第67—78页。

② 郭新：《西方后调性音高结构技术的试验——陈怡赴美后作曲风格形成阶段之一》，《中央音乐学院学报》2008年第2期，第9—21页。

③ 赵晓生：《BACH解密》，上海：上海音乐学院出版社，2008年。

花明[①]以音响的距离感为切入点，来寻找音响距离感在该作品中的运用与发展脉络。并认为“音响距离感的变化使得音乐音响游离于现实与虚幻之间，给欣赏者一种独特的奇妙感受，很好地描绘出了夜的神秘与恐怖。作曲家利用音响材料自身距离感的差异和材料间音响距离感的变化，形成一种新的具有表现力的音响组合与音乐发展手法”。

李鹏云[②]指出，电子音乐始终以发掘“新音色”为主要追求，在这种观念指引下，声音素材的选择、声音的变形处理以及对声音进行有逻辑的组织成为电子音乐创作中的核心问题。该文重点分析了插件形式的声音处理软件 GRMTOOLS 对声音进行变形处理的方法和过程，并对电子音乐的两种典型展开手法——建立在声音“粉碎性”变形基础上的“粉碎性”裂变发展和“调制性”变形基础上的“调制性”渐变发展进行相关论述。

作为一种非常规的作曲理念和技术手段，频谱音乐成为人们的新宠，它对构成音乐的要素进行了大量的实验和研究，提出了新的观念，建立了相应的技术标准和实现手段。肖武熊[③]通过对倍频和弦、旁频和弦、间隙波和弦的频谱分析，指出“认识声音本质的目的不仅在于还原声音，更在于去创造声音。创新才是作曲之本”。

---

① 薛花明：《巴顿·迈克伦〈小夜曲〉中的音响距离感分析》，《黄钟》2008 年第 4 期，第 13—18 页。

② 李鹏云：《解析电子音乐中的两种展开手法》，《中央音乐学院学报》2008 年第 4 期，第 107—114 页。

③ 肖武熊：《频谱音乐的和弦建构》，《音乐艺术》2008 年第 3 期，第 39—48 页。

八、歌剧与戏曲音乐

杨和平[①]以华裔（瑞士籍）作曲家温德青及其代表歌剧《赌命》为研究对象，通过对该剧的脚本结构、音高材料、数控节奏、念唱音调、戏中戏结构等方面进行综合分析，认为作品《赌命》中缜密的理性化设计与戏剧性表达相得益彰，主体陈述结构与插入结构各具神采，整个作品呈现出丰富、新奇的戏剧效果。

安宁[②]分析了英国作曲家本杰明·布里顿的歌剧代表作《彼得·格莱姆斯》的艺术特征，试图通过解析该剧戏剧－音乐结构的独到之处，音乐语言的主要特点，以及脚本的文学内容与音乐手法之间的对应关系等内容，探讨作曲家如何将传统与现代因素进行有效结合，继而合成为自己风格特征的创作之路。

刘正维[③]从历史文献、作曲实践、形态发展、作品剖析等角度，论述了千年来我国戏曲作曲史的动态规律，并从音乐结构、旋律写作、过门发展、主题创作、调式调性驾驭、性格化创作等方面阐述了诸多具有民族特性的作曲技术与技巧问题。

九、教学思考

针对改革开放以来作曲及作曲技术理论专业所面临的尴尬现状：课程结构僵化、教学内容陈旧、知识更新缓慢、专业特色晦暗，加之受中国高等教育体制中始终存在着的“重学科建设、轻

---

① 杨和平：《欲望之镜——温德青歌剧〈赌命〉的创作技法与戏剧思维分析》，《中央音乐学院学报》2008年第3期，第70—80页。

② 安宁：《传统与现代的“折中”——歌剧〈彼得·格莱姆斯〉的艺术特色》，《中国音乐学》2008年第2期，第135—141页。

③ 刘正维：《戏曲作曲史的动态规律》，《黄钟》2008年第4期，第47—84页。

专业发展”倾向的影响，范哲明[①]认为：若想改变现状，首先就要审视我们的“传统”是否真正确立了充实而富于特色的内涵并能够与时俱进，我们的“创新”是否真正形成浓郁而别开生面的风格并做到独领风骚，不能实事求是地对现今的教学状况做出较为客观的结论与评价，我们就不会有强烈的危机感，也就不能使我们的思想得到更大限度的解放。中国音乐文化正处在有史以来最为繁盛的大发展时期，必须抓住这一时机，努力修补作曲教学的“传统”，使其具有更为丰富的民族传统文化内涵，同时还要着力促进作曲教学的“创新”，使其真正能够彰显出中国现代文化特色。

姚恒璐[②]从写作实践的角度，阐述了旋律训练的重要性及其在作曲教学中的本质观念和训练方法，并进一步探讨旋律写作训练对多声部写作训练的启示和作曲教学的源流问题。

饶余燕[③]针对学习者容易混淆的复对位、可动对位和繁复对位这三个概念进行澄清与阐释，提出“繁复对位是复杂对位技术涵盖面最广、最多样化的对位技术总称；可动对位是繁复对位中的一种最常用的类型；而复对位仅是可动对位中一种最常用的形式。三者的技术含量和内容是绝不相同的”。

陈明[④]借助调式中某些和弦特殊的功能属性，提出了“同低音调”体系的理论构想。所谓“同低音调”，是将调式中某特定和弦做同低音转换，再集合这些和弦的不同归属而形成的一个调群体

① 范哲明：《名不副实的“传统”与难以为是的“创新”——对作曲教学现状的质疑与反思》，《乐府新声》2008年第2期，第22—24页。

② 姚恒璐：《旋律写作训练的思维方式及其展开手法》，《乐府新声》2008年第2期，第25—30页；《旋律写作训练的思维方式及其展开手法（续）》，《乐府新声》2008年第3期，第22—28页。

③ 饶余燕：《关于复对位、可动对位和繁复对位》，《音乐艺术》2008年第4期，第17—20页。

④ 陈明：《关于建立“同低音调”体系的理论构想——由〈乐理〉“和弦的归属”引发的思考》，《黄钟》2008年第4期，第19—23页。

系，因此从实质上说它也是一种多调间的逻辑关系。认为调与调之间本身就存在着千丝万缕的关系，只是需要一个“支点”将它们有机串联起来，“同低音调”体系的构想就是提出这样一个“支点”。

以上综述从九个方面对作曲与作曲技术理论在本年度所呈现的研究成果作了一个全面的回顾和概括。由于综述是一种既要保持客观性又要具有一定主观性的文体，因此，考虑到对所引文章内容提炼的客观性，文中不免会有一些“流水账”式的客观文字叙述，但本综述也有很强的主观性表达，它体现在对作曲与作曲技术理论这一学科研究成果传统“四大件”总结方式的改变上，这种改变一方面说明了这一学科本身的变化发展，另一方面也说明了人们对这一学科研究对象和方法的改变，而强调这种改变，正是本综述所要达到的一个目的。

2008年民族音乐学研究综述

孟凡玉 徐海波

2008年民族音乐学领域的研究取得丰硕成果，以下拟从学科建设与理论、方法研究，音乐形态研究，音乐类非物质文化相关论题讨论，仪式音乐研究，音乐传播与变迁研究，乐班、乐社及乐种研究，乐器及乐器制作工艺研究，流行音乐与城市音乐研究，学术访谈等九个方面择要对2008年的民族音乐学研究成果展开综述。

一、学科建设与理论、方法研究

学科建设与学科理论、方法研究对学科发展具有重要意义。本年度学科建设与学科理论、方法研究的论文主要有：

洛秦《学科架构、规划和愿境——音乐人类学在上海音乐学院的建设和发展》[①] 一文讨论了学科建设与学术发展的密切关系，并对上海音乐学院的音乐人类学学科建设做了详细的剖析，并提出实现“思想”、“人才”、“信息”三库建设的宏伟构想。

薛艺兵《论音乐与文化的关系》[②]，在审视“文化”概念的基础上对音乐和文化的关系做了深入探讨，提出并分析了“文化的音乐表达”和“音乐的文化控制”等民族音乐学重要命题。

杨殿斛《西学东渐：音乐民族志在中国》[③] 从“音乐民族志：西方音乐研究的人类学步履”、“方志：中国民族音乐的传统纪实之路”、“音乐民族志：中国民族音乐研究的艰难历程”等方面对音乐民族志及相关研究方法做了较为全面的梳理与分析。

齐琨《体验中的理解与见证——论民族音乐学实地考察的观念与方法》[④] 从体验的地域、体验的状态、体验的目的几方面对实地考察这一民族音乐学研究的基础方法与相关观念进行了较为细致的分析。姚艺君《数字化时代的传统音乐分类问题思考——以戏曲“声腔”为例》[⑤] 从“一个标准”、“二种形态”、“三类存在方式”等方面对戏曲声腔分类问题进行了新的思考。

---

① 洛秦：《学科架构、规划和愿境——音乐人类学在上海音乐学院的建设和发展》，《人民音乐》2008年第10期，第76—77页。

② 薛艺兵：《论音乐与文化的关系》，《音乐研究》2008年第6期，第34—46页。

③ 杨殿斛：《西学东渐：音乐民族志在中国》，《贵州民族研究》2008年第5期，第56—61页。

④ 齐琨：《体验中的理解与见证——论民族音乐学实地考察的观念与方法》，《音乐研究》2008年第1期，第35—42页。

⑤ 姚艺君：《数字化时代的传统音乐分类问题思考——以戏曲“声腔”为例》，《中国音乐》2008年第1期，第81—85页。

二、音乐形态研究

王耀华《琉球路次乐六首曲目旋律源流考》[①] 对琉球王朝时期的一段、二段、四段、三段、五段、音取等六首仪式音乐曲目做了细致的音乐形态研究，并探索了其音乐源流问题。

董海燕《〈哈密木卡姆〉中的非常规节拍及节奏型研究》[②] 运用现代科技手段对流行于新疆哈密市和伊吾县的《哈密木卡姆》中的非常规节奏做了采集与分析，所测出的节拍形式有$\frac{5\frac{1}{4}}{8}$、$\frac{5\frac{1}{2}}{8}$、$\frac{5\frac{1}{8}}{8}$、$\frac{5\frac{1}{6}}{8}$、$\frac{3\frac{12}{7}}{8}$、$\frac{3\frac{16}{9}}{8}$、$\frac{1\frac{10}{7}+2\frac{1}{8}}{8}$、$\frac{2}{8}+\frac{1\frac{1}{4}+1\frac{8}{9}}{8}$等。

谢万章《〈纳瓦木卡姆〉唱词阿鲁孜格律对音乐旋律节奏的影响》[③]，通过分析，认为该唱词中短音节所对应的音符为乐段中最小时值的音符，一般都处在过渡性的弱位上，该《木卡姆》中长、短音节在旋律中的位置，在第一句中固定后，基本都与第一句中长、短音节在旋律中的位置相同。

本年度着重研究音乐形态的论文见诸于各期刊和学位论文，据

---

① 王耀华：《琉球路次乐六首曲目旋律源流考》，《黄钟》2008 年第 1 期，第 21—34 页。

② 董海燕：《〈哈密木卡姆〉中的非常规节拍及节奏型研究》，新疆师范大学硕士学位论文，2008 年 4 月。

③ 谢万章：《〈纳瓦木卡姆〉唱词阿鲁孜格律对音乐旋律节奏的影响》，新疆师范大学硕士学位论文，2008 年 4 月。

统计约有 24 篇，篇目见注释。①

---

① 陈征男：《简析湖南娄底民歌的地域特征》，《中国音乐》2008 年第 2 期，第 130—132 页。

张延莉：《巴东堂戏大筒子唱腔研究》，《艺术探索》2008 年第 6 期，第 41—44 页。

王生耀、赵秀芝：《〈吐鲁番木卡姆〉及其节拍节奏特征》，《中国音乐》2008 年第 3 期，第 201—204 页。

赵英、何元平：《巴渠民歌音乐形态解析——以 755 首民歌样本为案例》，《音乐探索》2008 年第 1 期，第 43—46 页。

仲立斌：《大调曲子〈码头调〉与〈借云馆曲谱·马头调〉之比较》，《黄钟》2008 年第 3 期，第 32—38 页。

黄妙秋：《广西北海疍民咸水歌研究》，《中国音乐学》2008 年第 4 期，第 14—19 页。

杨冬梅：《洪山调初探》，《中国音乐》2008 年第 3 期，第 171—173 页。

朱婷：《羌族多声部民歌研究》，《艺术探索》2008 年第 3 期，第 15—16 页。

李亚芳：《稽考西方传教士记录的鄂尔多斯民歌——〈近代中国鄂尔多斯南部地区民歌集〉分析》，《中国音乐学》2008 年第 4 期，第 112—117 页。

张来敏：《临清民歌旋律研究》，山西大学硕士学位论文，2008 年 6 月。

陈娟：《太谷秧歌曲调逻辑探究》，山西大学硕士学位论文，2008 年 6 月。

李爽：《山东柳子戏音乐研究》，武汉音乐学院硕士学位论文，2008 年 6 月。

贾媛媛：《河南板头曲调查与研究》，中国艺术研究院硕士学位论文，2008 年 4 月。

梁米娅：《新疆和布克赛尔蒙古族长调民歌的调查研究》，新疆师范大学硕士学位论文，2008 年 6 月。

崔秀清：《太原锣鼓研究》，山西大学硕士学位论文，2008 年 6 月。

邵萱：《杜尔伯特蒙古族民间音乐调查研究》，中央民族大学硕士学位论文，2008 年 3 月。

齐占柱：《科尔沁乌力格尔图哆研究》，中央民族大学硕士学位论文，2008 年 3 月。

郑瑾：《阿拉善东北部蒙古族民歌音乐形态研究——阿拉善蒙古族穆斯林音乐形态研究》，内蒙古师范大学硕士学位论文，2008 年 5 月。

刘娟：《紫阳民歌的考察与研究》，西安音乐学院硕士学位论文，2008 年 5 月。

笪勤：《巴山民歌特征及歌唱风格微探——以巴中地区民歌为例》，四川师范大学硕士学位论文，2008 年 4 月。

唐芳：《湘西苗歌的音乐特征与演唱特色》，湖南师范大学硕士学位论文，2008 年 3 月。

于丽：《陕北榆林地区"大场秧歌"音乐研究——榆林地区"大场秧歌"音乐技术现象研究》，陕西师范大学硕士学位论文，2008 年 4 月。

陈江南：《闽东疍民民歌同周边汉、畲音乐之比较研究》，福建师范大学硕士学位论文，2008 年 4 月。

肖玉珍：《霞浦畲族婚嫁歌与周边地区汉、畲婚嫁歌之比较研究》，福建师范大学硕士学位论文，2008 年 4 月。

三、音乐类非物质文化相关论题讨论

本年度关于音乐非物质文化遗产保护问题的讨论继续深入，形成民族音乐学研究中的一个热门话题。

薛艺兵《"非物质文化"新语境下的音乐文化遗产保护问题》[①] 一文讨论了非物质文化遗产价值判断的话语权、价值取向、保护什么和如何保护几个重要问题。廖明君、杨民康《传统音乐与非物质文化遗产保护》[②] 结合西南地区少数民族音乐等非物质文化遗产实例，探讨了传统音乐的非物质文化遗产特性、文化生态与传统音乐的保护传承等重要问题，并阐述了"原生态"与"原型态"概念的区别。

另有一系列论文[③]均以较为翔实的田野考察为基础，对所涉及

---

① 薛艺兵：《"非物质文化"新语境下的音乐文化遗产保护问题》，《人民音乐》2008年第2期，第28—29页。

② 廖明君、杨民康：《传统音乐与非物质文化遗产保护》，《民族艺术》2008年第1期，第18—26页。

③ 王耀华：《中国南音的保护与传承》，《福建艺术》2008年第1期，第5—11页。

张振涛：《乐队革命——晋北采风录》，《中国音乐》2008年第1期，第28—32页。

周吉：《保护传承库车版维吾尔〈十二木卡姆〉刻不容缓》，《龟兹学研究》2008年第3辑，第285—292页。

伍国栋、贾怡：《经济搭台、文化唱戏——大理古城"洋人街"戏台"天天有戏"调查》，《中国音乐学》2008年第4期，第16—23页。

邱怀生：《富裕的贫困——浅析山西省民间音乐遗产的传承与保护》，《中国音乐学》2008年第1期，第65—67页。

米吉提·尤努斯：《论维吾尔木卡姆艺术的传承教育》，《中国音乐》2008年第3期，第241—242页。

杨永贤：《绍兴地方戏曲音乐文化引入高校音乐教学的尝试》，《中国音乐》2008年第1期，第190—192页。

陈宗花：《"非遗"视野下民间音乐普查的新特点》，《艺术探索》2008年第3期，第22—24页。

的音乐非物质文化遗产研究对象做了较为深入的理性思考，对非物质文化保护提出诸多宝贵意见。

音乐非物质文化遗产研究领域许多概念存在争论，有继续深入讨论的必要。本年度发表的论文，如唐朴林《民族音乐文化与评比——对所谓“原生态民歌”评比的质疑》①、赵大刚《论原生态民歌研究视阈中价值取向的结构缺陷》②和《论原生态民歌研究视阈中话语结构的双重缺陷》③，均对相关概念提出质疑。

2008 年 5 月 11—14 日，由中央音乐学院音乐学研究所、西南大学音乐学院、南京艺术学院音乐学院共同主办的“音乐类非物质文化遗产保护国际学术研讨会”在重庆西南大学举行。之后出版了《音乐类非物质文化遗产保护国际学术研讨会论文集》④，主

（接上页注）薛艺兵、吴艳：《江苏传统音乐文化遗产区域分布调查统计》，《艺术百家》2008 年第 3 期，第 23—28 页。

薛艺兵、吴艳：《江苏传统音乐文化地理分布研究》，《音乐艺术》2008 年第 3 期，第 61—68 页。

许璐：《鄂州牌子锣现状调查》，《交响》2008 年第 1 期，第 83—88 页。

蔡际洲、许璐：《鄂州牌子锣调查报告》，《黄钟》2008 年第 4 期，第 57—68 页。

曹宏凯：《21 世纪天津法鼓现状考察略论》，《中国音乐》2008 年第 3 期，第 102—105 页。

刘燕：《江南丝竹在苏州农村存在状况调查与研究》，《中国音乐》2008 年第 4 期，第 216—218 页。

杨果朋、李强：《湖南通道侗族喉路歌调查报告》，《中国音乐》2008 年第 3 期，第 115—119 页。

① 唐朴林：《民族音乐文化与评比——对所谓“原生态民歌”评比的质疑》，《人民音乐》2008 年第 4 期，第 56—57 页。

② 赵大刚：《论原生态民歌研究视阈中价值取向的结构缺陷》，《内蒙古社会科学》2008 年第 1 期，第 119—122 页。

③ 赵大刚：《论原生态民歌研究视域中话语结构的双重缺陷》，《黄钟》2008 年第 4 期，第 119—122 页。

④ 《音乐类非物质文化遗产保护国际学术研讨会论文集》，北京：文化艺术出版社，2009 年，计收入论文 42 篇。

要涉及以下几方面内容：

（1）音乐类非物质文化保护的基础理论及法律问题探讨。如：田青《我国当前非物质文化遗产保护的多种体制探索》、宋谨《原生态音乐的抢救与活态保护》、周安平和王庆《音乐类非物质文化遗产的准著作权保护模式制度设计的思考》、周安平和姚刚应《浅析民间音乐作品受法律保护的正当性——以法理学视角为中心》等。

（2）音乐类非物质文化遗产的特殊性和方法问题研究。如：秦序《非物质文化遗产保护：我国文化价值观的重大变革与发展》、项阳《民间礼俗——传统音声技艺形式的文化生存空间》、桑德诺瓦《“有所为”亦“有所不为”——论音乐类非物质文化遗产保护的基本理念与实践方法》、崔宪《“文化空壳”现象能够避免吗？——“文化遗产保护”思考之一》、李宏锋《判天地之美，析万物之理——论律学研究在音乐遗产保护中的作用》、杨曦帆《非物质文化遗产保护视野中的少数民族传统音乐——兼谈运用民族音乐学的视野与方法》等。

（3）非物质文化保护个案研究。如：齐易《从冀中“音乐会”看目前非物质文化遗产保护工作中的一些问题》、曹贞华《固守于绵延——影响朝鲜族传统文化保护的诸因素》、王志军《京杭大运河流域音乐文化遗产保护研究的历史价值与作用》等。

（4）高等学校与音乐非物质文化保护。如：丁璐与赵杰《充分发挥艺术教育在非物质文化遗产保护继承中的作用》、付洁《让高校成为非物质文化遗产保护的有效平台——以茂名学院及周边“非遗”项目为例》等。

四、仪式音乐研究

2008 年仪式音乐研究仍然是民族音乐学研究的热点领域之一。

主要有以下几个方面。

1. 萨满仪式音乐研究

在萨满仪式音乐研究领域，主要有刘桂腾的四篇系列论文[①]对流行于我国东北鄂温克族、达斡尔族、锡伯族的萨满音乐做了较为系统、深入的研究，并对中国萨满音乐的文化特征做了整体的剖析。这几篇论文是刘桂腾2007年发表的“中国萨满音乐文化系列研究”前四篇的延续。

2. 傩仪式音乐研究

在傩仪式音乐研究领域，孟凡玉[②]两篇论文对安徽贵池荡里姚村傩仪式音乐中的民间原生唱腔分类概念及其文化内涵、形态特征、音乐传播与变迁等问题做了深入探讨。[③] 饶箐的《南丰傩舞音乐变迁的探究》[④]，对江西省南丰县三溪乡石邮村和西溪乡朱坊村的傩仪式过程、传承方式、音乐特质做了比较与分析。此外，还有唐志明的《湘西“熟苗区”傩腔与世俗音乐的整合》。[⑤]

---

① 刘桂腾:《中国萨满音乐文化系列研究之五——鄂温克族萨满音乐》,《乐府新声》2008年第1期，第82—91页。

刘桂腾:《中国萨满音乐文化系列研究之六——达斡尔族萨满音乐》,《乐府新声》2008年第2期，第87—92页。

刘桂腾:《中国萨满音乐文化系列研究之七——锡伯族萨满音乐》,《乐府新声》2008年第3期，第100—112页。

刘桂腾:《中国萨满音乐文化系列研究之八——萨满音乐的基本文化特征》,《乐府新声》2008年第4期，第76—83页。

② 孟凡玉:《两腔三调：荡里姚傩仪式音乐唱腔的原生分类概念及其文化内涵解析》,《中国音乐学》2008年第1期，第16—27页。

③ 孟凡玉:《贵池傩仪式音乐研究三题》,《中央音乐学院学报》2008年第4期，第75—82页。

④ 饶箐:《南丰傩舞音乐变迁的探究》，厦门大学硕士学位论文，2008年3月。

⑤ 唐志明:《湘西“熟苗区”傩腔与世俗音乐的整合》,《中国音乐学》2008年第1期，第62—64页。

3. 人生礼仪音乐研究

本年度出现了多篇以婚丧仪式音乐为研究对象的论文，特别是丧葬仪式音乐受到了较多的关注。杨殿斛《濡化·互惠：乡邻参与丧葬仪式音乐活动的价值取向——黔中营盘民间丧葬“救苦”仪式音乐活动的人类学解读》[①] 对黔中腹地营盘社区民间丧葬仪式音乐复兴现象进行了深入分析，认为民间音乐的盛衰消长是乡民社会生命追求对文化变迁境遇自觉调适的结果。另有若干文章[②]对所涉及的婚丧等人生礼仪音乐做了较为细致的描述和较为深入分析。

另外，杨民康《论布朗族人生仪礼与个体音乐活动过程》[③]，对布朗族诞生、成年、婚、丧等人生礼仪中的共性因素及“一维两域”特征、人生礼仪与歌唱行为的关系等问题做了深入分析。

4. 宗教仪式音乐研究

在宗教仪式音乐研究领域，有包·达尔汗《藏传佛教及其音

① 杨殿斛：《濡化·互惠：乡邻参与丧葬仪式音乐活动的价值取向——黔中营盘民间丧葬“救苦”仪式音乐活动的人类学解读》，《中央音乐学院学报》2008 年第 4 期，第 83—91 页。

② 覃春霞：《双柏县大麦地彝族尼苏支丧葬仪式音乐考察》，《民族艺术研究》2008 年第 5 期，第 64—68 页。

张宗红：《佤族丧葬乐器“兀儿”的文化内涵》，《云南民族大学学报》2008 年第 5 期，第 48—50 页。

谢秀敏：《禹州吹打班生存状态田野调查报告》，《襄樊学院学报》2008 年第 4 期，第 80—84 页。

杜方芳：《侗族丧祭仪式及其仪式音乐中的佛道两参——以天柱县邦洞镇北部侗族地区道场仪式为例》，贵州大学硕士学位论文，2008 年 5 月。

许文涛：《土家族婚丧仪式中打击乐的音乐特征及文化含义》，福建师范大学硕士学位论文，2008 年 8 月。

③ 杨民康：《论布朗族人生仪礼与个体音乐活动过程》，《中国音乐》2008 年第 4 期，第 54—59 页。

乐文化流传蒙古地区缘由探究》[①]、周耘《当代中国大陆佛教仪礼音乐的宗教性与世俗性交织现象探析——以天宁寺“水陆道场”仪礼音乐为例》[②]、蒲亨强和韩革新《当代道教经韵源流考》[③]、欧阳亮《恩施民间道教度职仪式音乐调查报告》[④] 等论文。

5. 盘王仪式音乐研究

盘王信仰是我国南方瑶、畲等少数民族的民间信仰，本年度有关盘王仪式音乐的研究成果主要有：

彭兆荣《人类学视野中仪式音乐的原型结构——以瑶族“还盘王愿”仪式为例》[⑤] 从仪式的原型与叙事、“还盘王愿”仪式的原型构造、“还盘王愿”仪式中的音乐表演等几个方面，对“还盘王愿”仪式及仪式音乐的原型结构做了深入的分析。作为人类学家介入音乐研究的范例，该文研究格外引人瞩目。

蓝雪霏《畲族仪式音乐与盘瑶仪式音乐文化之比较》[⑥]，从祖先崇拜、巫术道统与学法经历、仪式类型、音乐观念与行为等几个方面对畲族和盘瑶仪式音乐作了比较研究，认为二者的相同成分暗

---

① 包·达尔汗：《藏传佛教及其音乐文化流传蒙古地区缘由探究》，《中国音乐》2008年第3期，第47—48页。

② 周耘：《当代中国大陆佛教仪礼音乐的宗教性与世俗性交织现象探析——以天宁寺“水陆道场”仪礼音乐为例》，《中国音乐》2008年第4期，第64—71页。

③ 蒲亨强、韩革新：《当代道教经韵源流考》，《中国音乐学》2008年第4期，第28—32页。

④ 欧阳亮：《恩施民间道教度职仪式音乐调查报告》，《艺术探索》2008年第6期，第47—51页。

⑤ 彭兆荣：《人类学视野中仪式音乐的原型结构——以瑶族“还盘王愿”仪式为例》，《音乐研究》2008年第1期，第27—34页。

⑥ 蓝雪霏：《畲族仪式音乐与盘瑶仪式音乐文化之比较》，《中国音乐学》2008年第1期，第28—43页。

示了他们古远的渊源关系。

曾华燕《畲族盘歌仪式音乐中的族性认同与文化变迁——福建霞浦白露坑畲族村盘歌仪式音乐实地考察与研究》[①] 也对畲族盘歌仪式音乐进行了较为深入的研究。

6. 其他仪式音乐研究

上述几方面之外还有一些其他内容的仪式音乐研究，主要有：齐琨《灵验的音声——浙江省富阳市龙门镇元宵节灯会仪式音乐研究》[②]，对浙江省富阳市龙门镇元宵节灯会仪式音乐在祖先崇拜和龙神信仰中的持续有效性及其动力因素等问题进行了描述与阐释。林莉君《温州地区畲族风俗歌之民俗场景及其类别特征》(一)、(二)[③] 对婚嫁歌、丧葬歌、宾礼歌、劝诫歌、农事歌等仪式歌曲为主要内容的温州畲族风俗歌进行了梳理与分析。董波《"呼图克沁"：在神圣与世俗之间》[④] 对内蒙古仪式戏剧"呼图克沁"的神圣与世俗属性做了深入解析。

---

① 曾华燕：《畲族盘歌仪式音乐中的族性认同与文化变迁——福建霞浦白露坑畲族村盘歌仪式音乐实地考察与研究》，厦门大学硕士学位论文，2008 年 6 月。

② 齐琨：《灵验的音声——浙江省富阳市龙门镇元宵节灯会仪式音乐研究》，《中国音乐学》2008 年第 3 期，第 8—21 页。

③ 林莉君：《温州地区畲族风俗歌之民俗场景及其类别特征》(一)、(二)，《浙江艺术职业学院学报》2008 年第 1 期，第 61—69 页；第 2 期，第 18—26 页。

④ 董波：《"呼图克沁"：在神圣与世俗之间》，《内蒙古师范大学学报》2008 年第 1 期，第 13—19 页。

另有七篇新立论文[①]对所涉及的各种民间仪式音乐进行了较为细致的描述和较为深入的探讨。

五、音乐传播与变迁研究

曾遂今《音乐传播的时空关系研究》[②] 从音乐传播学的时空观入手，对音乐传播的“信道”方式、“盲信道”方式、“网络信道”方式以及音乐传播中的“时空同向效应”、“时空反向效应”等问题做了科学的阐释，并对音乐传播中音乐商品价值过度膨胀现象提出批评。

王桂琴《移民文化传播与民歌传承变异——山东民歌与东北民歌之比较研究》[③]，从移民与文化传播交流的角度对山东民歌与东北民歌的关系做了比较研究，认为东北三省的移民文化与山东有着深刻的渊源关系。

---

① 肖文礼：《赣南客家祭祖的音乐文化人类学研究》，中国艺术研究院硕士学位论文，2008年4月。

曾雪飞：《黔西北苗族“解簸箕”仪式及仪式音乐中的芦笙文化身份研究——以金沙县岩孔镇联盟村陶家“解簸箕”仪式为例》，贵州大学硕士学位论文，2008年5月。

黄洪卫：《绥宁苗族风俗音乐的调查与研究》，湖南师范大学硕士学位论文，2008年5月。

杨杉：《村落视野中的宴与宴歌——都嘎敖包嘎查“乃日”及“乃日道”习俗的田野调查与研究》，内蒙古师范大学硕士学位论文，2008年4月。

郭永青：《白裤瑶民间祭祀歌曲研究》，《艺术探索》2008年第3期，第9—11页。

毕武胜：《泉州民间祭奠仪式及其音乐形式调查——以泉州惠安县崇武镇为例》，《艺术百家》2008年第6期，第84—87页。

黄苗：《赣南兴国跳觋仪式音乐研究》，江西师范大学硕士学位论文，2008年6月。

② 曾遂今：《音乐传播的时空关系研究》，《南京艺术学院学报》2008年第1期，第41—53页。

③ 王桂琴：《移民文化传播与民歌传承变异——山东民歌与东北民歌之比较研究》，《交响》2008年第2期，第26—32页。

蔡际洲、许璐《鄂州牌子锣鼓的变迁》①、康玲、蔡际洲《【剪靛花】的流变——【剪靛花】歌系研究之三》② 两篇论文从音乐传播与变迁的角度对鄂州牌子锣鼓和民歌【剪靛花】做了较为深入的研究。

此外，还有七篇论文③从传播与变迁的视角对所涉及的音乐现象做了较为深入的研究。

六、乐班、乐社及乐种研究

伍国栋发表的4篇论文：《“江南丝竹”概念及研究述评》④、

---

① 蔡际洲、许璐：《鄂州牌子锣鼓的变迁》，《中国音乐学》2008年第4期，第5—13页。

② 康玲、蔡际洲：《【剪靛花】的流变——【剪靛花】歌系研究之三》，《中国音乐》2008年第1期，第103—106页。

③ 冯光钰：《音乐传播视野中的曲牌考释研究（下）》，《中国音乐》2008年第1期，第7—16页。

杨民康、陈颖：《布朗族民歌新世纪初发展变异状况的调查研究》，《黄钟》2008年第3期，第3—11页。

师占成：《从时空观角度看蒙古族长调音乐风格的形成》，《黄钟》2008年第4期，第39—42页。

曹宏凯：《河南坠子在天津的流变及其成因初探》，《中国音乐学》2008年第2期，第57—60页。

张燕丽：《山西晋南地域文化及民间音乐对蒲州梆子的影响》，《交响》2008年第1期，第32—36页。

解珺然：《阿细跳月与撒尼大三弦舞（上）——两个彝族支系音乐、舞蹈及文化语境的比较研究》，《中央音乐学院学报》2008年第1期，第89—100页。

李丽梅：《民俗旅游与文化变迁——对2000年以来街津口乡赫哲族音乐文化的实地调查与个案研究》，中央音乐学院硕士学位论文，2008年4月。

张永妍：《蒙汉调音乐的历史形态及其当代变迁》，内蒙古师范大学硕士学位论文，2008年4月。

④ 伍国栋：《“江南丝竹”概念及研究述评》，《艺术百家》2008年第1期，第166—171页。

《江南丝竹的传播与影响》[①]、《江南丝竹笛箫演奏的“昆曲”“琴乐”传统》[②]、《〈四合〉与〈四合〉族》[③]，从不同侧面对江南丝竹的概念、传播与影响、演奏传统、曲目等方面问题进行了深入研究。

张振涛《声漫山门——晋北庙会中的音乐级序》[④] 从乐班的位置提示、三种乐班的空间划分和核心、中间、外围层次等方面的讨论入手，细致辨析了文化的空间级序问题。吴凡《草根的口传与谱传——以山西省阳高县阴阳与鼓匠乐班为例》[⑤] 结合晋北阳高县乐班个案，探讨了民间音乐的口传传统及相关重要问题。王建朝《“恩主”——维系维吾尔〈十二木卡姆〉生存的供养者》[⑥] 讨论了维持木卡姆的经济与社会基础。高敏《广西“瓦鼓”与民俗》[⑦] 对广西的“瓦鼓”与当地各种民俗活动的关系做了研究。孙云与王九筛《场域视角下的鼓吹乐文化解读》[⑧] 以文化空间的视角对鼓吹乐文化进行了解读。

本年度还出现多篇该领域研究的学位论文。王姿妮《浙地琴乐背景与“西湖琴社”》[⑨] 以“西湖琴社”为研究对象，对古琴

---

① 伍国栋:《江南丝竹的传播与影响》,《中国音乐》2008年第1期，第17—23页。

② 伍国栋:《江南丝竹笛箫演奏的“昆曲”“琴乐”传统》,《中国音乐》2008年第2期，第1—12页。

③ 伍国栋:《〈四合〉与〈四合〉族》,《音乐研究》2008年第6期，第47—62页。

④ 张振涛:《声漫山门——晋北庙会中的音乐级序》,《中国音乐学》2008年第2期，第20—28页。

⑤ 吴凡:《草根的口传与谱传——以山西省阳高县阴阳与鼓匠乐班为例》,《星海音乐学院学报》2008年第1期，第38—45页。

⑥ 王建朝:《“恩主”——维系维吾尔〈十二木卡姆〉生存的供养者》,《艺术探索》2008年第3期，第12—14页。

⑦ 高敏:《广西“瓦鼓”与民俗》,《中国音乐》2008年第3期，第83—87页。

⑧ 孙云、王九筛:《场域视角下的鼓吹乐文化解读》,《中国音乐学》2008年第2期，第82—85页。

⑨ 王姿妮:《浙地琴乐背景与“西湖琴社”》，南京艺术学院博士学位论文，2008年4月。

"大众化"与"精英化"两种琴乐定位的文化理念做了探讨。白莉《河北安新县圈头村"音乐会"与吹打班的比较研究》① 通过对流行于河北省安兴县圈头镇的"音乐会"与吹打班的调查与研究，认为"音乐会"是以某种民间信仰为基础而存在的社会组织，吹打班则以婚丧嫁娶为其主要存在环境。此外，还有袁云霞《晋西北静乐庙堂乐班的调查与研究》②、郑睿《洛川鳖鼓的音乐文化研究——以洛川县黄章乡现头村鳖鼓队为例》③、林修婷《福州十番音乐的价值研究》④ 等。

七、乐器及乐器制作工艺研究

叶红旗《台湾高山族乐器研究》⑤ 从台湾高山族传统文化的角度切入，对该族传统乐器的种类以"霍萨分类法"为基本框架做了分类，对其发展脉络进行了梳理，并在对当下社会环境中所面临的改革、推广、发展等问题做了探索。

杨雯《民间作坊与斫琴工艺——河南兰考徐福林制琴作坊的调查与研究》⑥ 以河南省兰考县徐福林制琴作坊为研究对象，通过对该作坊运营机制、制琴工艺的描述，对斫琴工艺的境况作了真实的记录。

---

① 白莉：《河北安新县圈头村"音乐会"与吹打班的比较研究》，中国艺术研究院硕士学位论文，2008 年 3 月。

② 袁云霞：《晋西北静乐庙堂乐班的调查与研究》，山西大学硕士学位论文，2008 年 6 月。

③ 郑睿：《洛川鳖鼓的音乐文化研究——以洛川县黄章乡现头村鳖鼓队为例》，西安音乐学院硕士学位论文，2008 年 5 月。

④ 林修婷：《福州十番音乐的价值研究》，福建师范大学硕士学位论文，2008 年 8 月。

⑤ 叶红旗：《台湾高山族乐器研究》，南京艺术学院博士学位论文，2008 年 4 月。

⑥ 杨雯：《民间作坊与斫琴工艺——河南兰考徐福林制琴作坊的调查与研究》，中国艺术研究院硕士学位论文，2008 年 3 月。

八、流行音乐与城市音乐研究

付菠益《宣泄的仪式——中国大陆摇滚乐的人类学研究》① 对20世纪80年代以来我国摇滚音乐的历史、代表人物、社会处境、文化价值做了较为深入的研究，通过对摇滚音乐的田野调查，将摇滚音乐的演出现场解释为“准宗教”仪式现场，所有的参与者通过“群体狂热”的“仪式”而获得宣泄与愉悦。

王娜《走向流行的传统——对女子十二乐坊的民族音乐学研究》② 以女子十二乐坊为研究对象，使用民族音乐学的研究方式、学科理念对该音乐文化现象进行了阐释。

九、学术访谈

2008年，上海高校音乐人类学E-研究院发起了“我与音乐人类学：当下最关注的论题”，对韩锺恩、薛艺兵、杨民康、李海伦、杨燕迪、汤亚汀、宋谨、萧梅等多位具有重要影响的学者进行了采访。该活动由上海音乐学院博士研究生黄婉、该研究院特约记者杨晓主持，在上海音乐学院学报《音乐艺术》第1—4期开辟专栏连载，论题涉及学科概念、学科发展趋势、新理念、新方法、本

---

① 付菠益：《宣泄的仪式——中国大陆摇滚乐的人类学研究》，中国艺术研究院博士学位论文，2008年3月。

② 王娜：《走向流行的传统——对女子十二乐坊的民族音乐学研究》，中国艺术研究院硕士学位论文，2008年4月。

土化、热点和焦点问题讨论等许多方面，产生了较大的学术影响。①

由廖明君主持，以对话录的方式发表在《民族艺术》2008年第1期、第3期上的《传统音乐与非物质文化遗产保护》、《“巫乐”研究的新探索》两篇学术访谈文章分别访谈了杨民康、萧梅两位学者，论题涉及音乐非物质文化遗产的保护、壮族魔仪仪式音乐研究等诸多问题。②

结　语

综上所述，本年度民族音乐学领域取得的研究成果是非常丰厚的，在学科建设与理论方法研究、音乐形态研究、音乐类非物质文化相关论题讨论、仪式音乐研究、音乐传播与变迁研究、乐班乐社及乐种研究等诸多方面都取得了较多的研究成果，形成几个相对集中的热点研究领域。

我们还看到一个可喜的现象，即该领域博士、硕士论文比重的大幅度增加。这反映出这个学科的教学在向纵深方向发展，研究队伍也在不断壮大。特别是作曲、声乐、器乐等一些本来不是民族音乐学方向的研究生选择民族音乐学的选题，这一方面体现出不同学科界限的不断突破和融合趋势，也反映出民族音乐学学科具有强大的学术影响力和渗透力。

---

① 薛艺兵：《我与音乐人类学：当下最关注的论题（一）》，《音乐艺术》2008年第1期；李海伦：《我与音乐人类学：当下最关注的论题（四）》，《音乐艺术》2008年第2期；汤亚汀：《我与音乐人类学：当下最关注的论题（六）》，《音乐艺术》2008年第3期；萧梅：《我与音乐人类学：当下最关注的论题（八）》，《音乐艺术》2008年第4期。

② 廖明君、萧梅：《“巫乐”研究的新探索》，《民族艺术》2008年第3期。

2008—2009年世界民族音乐研究综述

庄　静

世界音乐研究在中国的发展较音乐学的其他学科来说相对缓慢，尤其是理论建设方面。当然，在最近十年，随着来自社会各个方面的努力，世界音乐课程逐步被纳入专业、非专业音乐教育的体系之中，并在全国范围内具备了一定的影响力。在这种形势下，2008年世界民族音乐在实践和理论方面都有所进展。

在实践方面，11月1—5日，由中央音乐学院音乐学系、芬兰图尔库大学及芬兰驻华大使馆共同举办了“中国·芬兰国际研讨会”，为世界音乐的研究提供了丰富的信息和资料。中央音乐学院近年来与国际交流频繁，除了一些不定期的讲座与工作坊，音乐学系从本世纪初开始，每年的11月定期举办一次“世界音乐周”，与世界

不同国家和民族进行音乐交流活动。此次研讨会邀请到芬兰音乐学院的几位专家来向大家展示并教授芬兰传统乐器堪特雷（Kantele）、芬兰小提琴的操作，两国的音乐学家还探讨了各自在传统及世界音乐文化方面的研究成果。论题主要集中在有关学科理论及方法的研究、社会语境中的音乐文化研究、当代专业音乐创作中的民族性以及中芬传统音乐及本体研究四个方面。2008 年的这次会议可以说是国内世界音乐界首次把目光投向与欧洲民间音乐的交流，用生动的实例拓宽了以往只研究“非欧”音乐文化的视角。

在理论方面，书籍类的专著基本没有，其研究主要集中在 35 篇学术论文之中。纵观这些世界民族音乐的相关文章，其所涉及的论题较零散，而研究区域相对集中，包括亚洲（南亚、东南亚）、拉丁美洲和非洲三个大的文化分区。总的来说可以分为以下几类：

一、从文化的角度对世界各种音乐现象的解读

（一）与中国音乐的跨文化比较

该类文章议题多集中在中、日、韩传统音乐文化的比较方面。王耀华在《琉球路次乐六首曲目旋律源流考》① 中，以琉球王朝时期行走于路上的仪式音乐路次乐为研究对象，对其进行旋律上的分析。作者曾在《三弦艺术论》下卷的第四章“日本冲绳②音乐对中国曲调的受容、变易及其规律”中对这个问题有所阐释，这次通过六首具体的乐曲实例来进一步证明琉球音乐源自中国的论点。作者尝试着改变这六首乐曲唢呐筒音的阶名和按指位置的方法，使音阶的音高发生了改变。通过对每首乐曲的原谱与改变后的“拟构

① 王耀华：《琉球路次乐六首曲目旋律源流考》，《黄钟》2008 年第 1 期，第 21—34 页。

② 冲绳古称“琉球”（笔者注）。

体”进行仔细比对后，作者发现，“拟构体”旋律与中国昆剧、京剧的一些传统曲牌之间在旋律骨干音、乐句结束音、乐曲结构框架、旋律进行动向等方面存在着许多相似之处，从而用有力的事实说明了琉球音乐与中国音乐的渊源关系。

《中日传统音乐中几个相同概念的不同内涵》① 一文，以中日传统音乐中几个相同概念——十二律、雅乐与唐燕乐的比较分析为切入点，揭示这些音乐事象的本质区别，并探溯古代中国与日本音乐文化交流过程中，造成这些相同概念变异的历史、社会、经济等多方面成因。《浅谈古代中韩音乐文化的交流与交融》② 也谈到了中国与他国的音乐交流，并简要回顾了从汉代开始直到明代的这段历史中，中国音乐文化对朝鲜音乐的影响。全文以中国的影响为主，很少提及朝鲜音乐文化对于中国音乐文化的反馈。

赵维平的《中国及亚洲音乐研究中不容忽视的一角——日本的音乐资料及其研究成果》③，是一篇建立在详尽的史料基础上的文章，主要分为两大部分，第一部分将日本境内与中国古代音乐相关的文献、乐谱、乐器进行了较为详尽的梳理，虽然这些研究均出自日本人之手，但是可以从中管窥到当时中国音乐发展的盛况。第二部分总结了20世纪上半叶以来日本学者的研究成果，着重介绍了三位代表人物田边尚雄、林谦三和岸边成雄。这三位民族音乐学家对中国古代音乐史都有相当程度的研究，尤其是林谦三，写过大量有关唐代中国的乐谱、乐器的学术专著。如果我们能够对他们的研究进行分析，尝试着从另一个角度——日本人的视角去理解中国

---

① 王东涛：《中日传统音乐中几个相同概念的不同内涵》，《山东艺术学院学报》2008年第1期，第60—63页。

② 纪维剑：《浅谈古代中韩音乐文化的交流与交融》，《人民音乐》2008年第7期，第82—83页。

③ 赵维平：《中国及亚洲音乐研究中不容忽视的一角——日本的音乐资料及其研究成果》，《黄钟》2008年第2期，第95—101页。

音乐，或许会带来一些意想不到的收获。

《田中正平的“纯正调”理论研究——对日本音乐体系的管窥》[1]，通过分析传承于中国音乐理论体系的日本音乐理论在技法及乐律上的特点，并结合日本著名音乐理论家田中正平博士以及他所提出的“纯正调”理论，以揭示整个日本音乐理论体系所存在的一些特点。文章对日本音乐体系的音乐学分析，尤其是在音阶、律制等的技术分析方面较为细致深入，并且大量运用物理学的计算方法，在增强信服力的同时弥补了世界音乐研究重文化而轻技术的不足。

《2001—2007中日音乐比较研究的新进展、新创获》[2] 是一篇综述类的文章，列举了2001—2007年几个国内较有影响力的音乐期刊刊登的中日比较研究成果，主要包括声、律、调，记谱法以及乐器的比较研究等方面。并收集归纳了中国音乐东传、中日明清乐、琉球音乐与内地音乐、中日传统音乐与戏曲、中日宗教音乐、音乐史学史和音乐文献史料等研究领域的学术文章。

除了中日韩方面的文章之外，《元代回回国所进乐器论略——兼议伊斯兰音乐文化之东流》[3]、《伊斯兰音乐——回族传统音乐的渊源》[4]、《新疆区域音乐研究在世界民族音乐研究中的地位》[5] 都是关于伊斯兰教与我国少数民族，如回族、维吾尔族之间音乐渊源

① 雷蕾：《田中正平的“纯正调”理论研究——对日本音乐体系的管窥》，陕西师范大学2008年硕士毕业论文。

② 方墨涵：《2001—2007中日音乐比较研究的新进展、新创获》，《云南艺术学院学报》2008年第4期，第67—71页。

③ 郝军：《元代回回国所进乐器论略——兼议伊斯兰音乐文化之东流》，《江西科技师范学院学报》2008年第6期，第103—105页。

④ 牛建强：《伊斯兰音乐——回族传统音乐的渊源》，《齐齐哈尔师范高等专科学校学报》2008年第1期，第107—108页。

⑤ 孙丽萍：《新疆区域音乐研究在世界民族音乐研究中的地位》，《新疆艺术学院学报》2008年第3期，第61—62页。

关系的阐述。陈自明《非洲音乐和美洲——非洲音乐在中国的传播和影响》[①]，则主要是从官方的角度记录了从新中国成立以来到21世纪非洲和拉丁美洲的加勒比海沿岸的乐队及音乐家与中国的交流情况。

（二）对于某一种音乐文化现象的阐释

在《当现实照进梦想——宝莱坞电影〈德芙达斯〉的音乐文化解读》[②]一文中，作者对绚烂多彩的印度电影音乐折射出的深厚文化传统进行分析，认为电影《德芙达斯》体现的印度传统文化主要表现为以下三点：（1）“克利希纳与拉达主题”的演绎。（2）“官妓文化”的折射。（3）印度传统民俗的艺术再现。文章以传统的视角来看待电影音乐，揭示了其深厚的传统文化根基，赋予电影音乐以新的内涵。

《Ubuntu视点下的非洲音乐》则从非洲局内人的“Ubuntu”哲学出发，试图解释音乐对于非洲人的美学价值及终极意义。文章首先解释了“Ubuntu”一词的概念及所隐射的“参与”音乐观。接着通过对于“Ubuntu”影响下非洲人组织节奏原则的分析，提出“节奏组织原则为非洲人提供了实践上的证据，印证了非洲人关于自我和他者关系的观念，智慧和精神的观念，并表明了个人和集体力量间必须保有的平衡”。[③] 最后文章阐释了“Ubuntu”对非洲人理解音乐一词所起到的作用，再次强调其参与和实践的重要性。

另外的几篇文章则探讨了音乐及其流变的问题。《从加勒比海

---

① 陈自明：《非洲音乐和美洲——非洲音乐在中国的传播和影响》，《中国音乐》2008年第3期，第64—66页。

② 张谦：《当现实照进梦想——宝莱坞电影〈德芙达斯〉的音乐文化解读》，《中国音乐》2008年第2期，第210—214页。

③ 董云：《Ubuntu视点下的非洲音乐》，《电影评介》2008年第3期，第93—94页。

音乐发展管窥世界民族文化的互动与共生现象》① 和《从探戈音乐的发展看当今音乐发展的现状与趋势》② 两篇文章分别以拉丁美洲的两种不同音乐文化——黑非洲音乐为主的加勒比海和欧洲音乐为主的探戈为例，通过对二者的发生、发展及历史的梳理，阐明了拉丁美洲音乐文化的多元性以及在纷繁复杂的现代化潮流中世界音乐文化的交互影响与渗透。《从俗曲“阿里郎”的蜕变看韩国民谣的形成过程》③，对于“民谣”一词被引进朝鲜音乐文化的史实进行考证，认为是日本殖民的那段特定历史影响下的结果，并进一步解释阿里郎如何由日殖初期的“俗曲”逐步转变为日殖后期象征朝鲜民族及文化身份的民谣。

二、当代作曲家及其作品的研究

李昕的《阿金·尤巴“非洲钢琴艺术”的创作道路（上）（下）》④ 以连载的形式介绍了尼日利亚裔美国黑人音乐学家、作曲家和音乐活动家阿金·尤巴所倡导的“非洲钢琴艺术”的创作理念及实践。文章将尤巴的创作按时间大致分为五个时期，在每个创作时期，通过对其代表作品的音乐分析，说明作曲家是如何将现代的创作手法与非洲传统音乐逐步融为一体的。最后对尤巴的创作进行总结，认为可以分成两个大的阶段——“第一阶段的创作主要

---

① 景新：《从加勒比海音乐发展管窥世界民族文化的互动与共生现象》，《太原师范学院学报》2008 年第 6 期，第 130—132 页。

② 景新：《从探戈音乐的发展看当今音乐发展的现状与趋势》，《太原大学学报》2008 年第 4 期，第 58—61 页。

③ 金红莲：《从俗曲“阿里郎”的蜕变看韩国民谣的形成过程》，《人民音乐》2008 年第 10 期，第 78—80 页。

④ 李昕：《阿金·尤巴“非洲钢琴艺术”的创作道路（上）（下）》，《音乐研究》，2008 年第 4 期，第 66—78 页；第 5 期，第 90—121 页。

以西方无调性音乐与键盘式的打击类演奏方法的结合为特色……在第二阶段的创作中，旋律的表现意义被强调，早年常用的无调性音乐创作手法逐渐被非洲听众乐于接受的旋律音调所取代。同时，创作中更广泛地运用黑人传统音乐的表现手法。”①

《埃尔—达巴的音乐人生》② 一文介绍了埃及当代作曲家埃尔—达巴的一生。在其长达60多年的音乐生涯中，他创作了上百部作品，涉及歌剧、交响曲、协奏曲、室内乐、钢琴作品和电子音乐等诸多类型。作为土生土长的埃及人，达巴在其创作早期多以埃及为素材，并在埃及小有名气。20世纪50年代，他来到美国对西方的作曲技法进行系统的学习，大大开阔了眼界。60年代末，达巴的创作趋向多元化，除了本国传统音乐，还加入了世界上其他音乐文化因素，如为中国筝而作的《尼罗河上的卡拉伯斯哈》等。

三、音乐教育体制及方法的研究

杜亚雄在《世界音乐教学应与母语音乐教育相结合》③ 中认为，多元文化和母语音乐教育之间并不矛盾，二者应该相互结合，共同发展。文章详细论述了掌握中国音乐体系对于学习其他国家和民族音乐的必要性，并提出两项具体措施以实施这一思想：“一是在各级学校的教学计划中统筹安排中国传统音乐和世界音乐两门课程的教学，使这两门课在内容上有所呼应和衔接；二是把中国传统音乐作为重要组成部分，纳入世界音乐课的教学内容。”

---

① 李昕：《阿金·无巴“非洲钢琴艺术”的创作道路》，《音乐研究》2008年第5期，第92页。

② 王惠芹：《埃尔—达巴的音乐人生》，《世界文化》2008年第12期，第24—26页。

③ 杜亚雄：《世界音乐教学应与母语音乐教育相结合》，《中国音乐》2008年第1期，第24—27页。

《秘鲁哥尼玛人音乐的教育人类学研究》① 则从音乐教育的视角来研究民族音乐学的问题，主要关注秘鲁哥尼玛人仪式音乐中存在的音乐教育，并从这种音乐教育方式以及所携带的文化底蕴来反观当代主流音乐教育存在的问题，以期达到一种补充作用。全文分三大部分，第一章从人类学角度对秘鲁哥尼玛人的音乐进行阐述；第二章将仪式中的音乐教育行为加以分析，认为哥尼玛人的音乐教育是蕴涵于仪式之中的，指出这种教育是自然、自主的；第三章则总结哥尼玛式的音乐教育对于当代学校音乐教育的启示，并提出了一种理想状态下的音乐教育——不仅仅是在学校进行，而是打破了场域限制，在家庭、学校、社会共同运作下的音乐教育。

四、综述、概述性质的文章

学术研讨会的综述类文章共有 4 篇，分别是《对多元音乐文化的深度探求——记中央音乐学院“世界音乐周 2008——中国·芬兰音乐国际研讨会”》②、《世界民族音乐之交响——第十二届亚太民族音乐学国际学术研讨会综述》③、《世界音乐的对话——记第四届“非洲及其海外侨民作曲”研讨会和音乐节》④、《多元文化引领世界音乐教育——国际音乐教育学会第 28 届世界大会综述》⑤

---

① 李培：《秘鲁哥尼玛人音乐的教育人类学研究》，南京师范大学 2008 年硕士毕业论文。

② 王先艳：《对多元音乐文化的深度探求——记中央音乐学院“世界音乐周 2008——中国·芬兰音乐国际研讨会”》，《人民音乐》2009 年第 1 期，第 45—48 页。

③ 宁颖：《世界民族音乐之交响——第十二届亚太民族音乐学国际学术研讨会综述》，《中央音乐学院学报》《人民音乐》2008 年第 1 期，第 141—144 页。

④ 李凤凤：《世界音乐的对话——记第四届“非洲及其海外侨民作曲”研讨会和音乐节》2008 年第 4 期，第 79—82 页。

⑤ 李晓莹：《多元文化引领世界音乐教育——国际音乐教育学会第 28 届世界大会综述》，《中国音乐》2008 年第 4 期，第 267—268 页。

等。书评《推开世界文化之窗展示异域音乐景观——评〈世界民族音乐地图〉》[①] 在总结、归纳陈自明2007年出版的《世界民族音乐地图》一书的内容基础上阐述了其学术价值，认为该书“深藏着每一个民族或者国家宏大的音乐文化叙事，为我们进一步了解该地域的音乐风情提供了初步、简洁的文本，也为我国的多元音乐文化的教育积累了一定的参考资料”。

此外，还有一些概述性质的文章，主要从乐种、乐器方面对世界上其他文化的音乐进行介绍。包括《巴厘岛甘美兰初体验》[②]、《关于17世纪20—40年代的“三曲合奏”》[③]、《高丽声韵寻源——韩国传统声乐之浅谈》[④]、《论韩国的歌曲》[⑤]、《简析印度电影音乐之特点》[⑥]、《介绍几种具有地域特色的外国乐队之二——印度尼西亚的佳美兰乐队和昂格隆乐队》[⑦]、《印度阿姜塔石窟中的琵琶材料》[⑧]、《无以言表——西塔琴》[⑨] 等。

---

① 王晓平：《推开世界文化之窗展示异域音乐景观——评〈世界民族音乐地图〉》，《人民音乐》2008年第11期，第89—91页。

② 靖灿：《巴厘岛甘美兰初体验》，《人民音乐》2008年第3期，第54—56页。

③ 蒲生乡昭，周耘译：《关于17世纪20—40年代的“三曲合奏”》，《黄钟》2008年第1期，第39—42页。

④ 颜彦：《高丽声韵寻源——韩国传统声乐之浅谈》，《当代艺术》2008年第1期，第71—72页。

⑤ 朴恩玉：《论韩国的歌曲》，《黄钟》2008年第1期，第177—181页。

⑥ 鲍晓懿：《简析印度电影音乐之特点》，《安徽文学》2008年第7期，第139—140页。

⑦ 贺锡德：《介绍几种具有地域特色的外国乐队之二——印度尼西亚的佳美兰乐队和昂格隆乐队》，《音响技术》2008年第3期，第72—73页。

⑧ 张伯瑜：《印度阿姜塔石窟中的琵琶材料》，《乐器》2008年第10期，第48—50页。

⑨ 满源：《无以言表——西塔琴》，《乐器》2008年第9期，第76—77页。

小　结

从这35篇论文来看，2008年世界民族音乐的研究比起以往的研究具有如下特点：

首先，从研究对象上看，以往的世界音乐多关注亚洲的音乐研究，在今年则出现了非洲、拉丁美洲等地区的专题研究。其次，从选题来看，与中国音乐的比较方面占了相当的比重，这也从一个侧面反映出世界音乐研究者的中国传统音乐文化学术背景。最后，从研究内容上看，体现出了关注当代社会音乐的趋势。

虽然世界音乐研究到目前为止已经取得巨大的进步，但还是存在一些问题。

1. 没有引起足够的关注，研究成果相对较少。为了加以参照，笔者在中国知网上搜索了一下2008年有关传统音乐研究的文章，仅以“传统音乐”为标题的就有116篇，以“民间音乐”为题的有106篇，还没有加入各种专题的研究。而世界音乐方面笔者通过各种途径，查阅知名期刊、搜索相关专题等的方法，才收集到文章35篇，远远少于中国传统音乐研究。这也说明从事世界音乐研究的学者与在校学生比起其他音乐学专业来说要少得多，世界民族音乐仍属于音乐学的边缘学科。

2. 各地域的研究分配不均。多数文章集中在亚洲地区，特别是东亚、南亚。如在日本与中国音乐的比较方面，无论从史料的收集或音乐理论的阐述都已经相当深入。2008年该类文章有10篇，占了该年世界音乐研究的近三分之一，非亚洲的文章只有5篇。人们所关注的问题往往是某些相似中的差异，似乎对于这种音乐文化的研究才能够对中国音乐的发展有益，对那些与中国文化几乎没有交集的民族及其音乐则不太感兴趣。但是，在世界音乐这门学科体系还没有完全建立、许多基础性学科知识缺失的情况下，对于那些

我们所不熟悉的民族音乐文化的探索显得尤为重要。

3. 音乐形态学分析比重偏弱。35篇文章里，出现谱例并对其进行较为详细分析的只有4篇，大部分文章都是从文化角度来解释论题。音乐现象的产生固然离不开其所存在的文化语境，但是作为音乐学的研究如果脱离了音乐本身，谈何体现其研究意义？笔者认为，文化的视阈必须建立于音乐文本之上，即使所面临的研究对象无法用乐谱加以记录，也有必要通过其他方式对其音乐进行描述。世界音乐文化种类繁多、不计其数、且无统一规律可循，其特殊性更要求我们首先尽量客观地将音乐原貌呈现出来，然后才能对其进行带有主观色彩的解读，以便增强文章的说服力。

4. 专题研究的实地考察工作不到位。在9篇专题研究的文章中几乎没有一篇是基于扎实的实地考察基础上的，其依据大多是二手的资料或史料。有些文章可以看出作者也去到了当地，但是可能只在那里待了一两个星期，这样短时期内所收集到的资料以及了解到的信息只能使文章内容流于表面，缺乏深度。

总之，2008年世界民族音乐研究在研究领域及方法的拓展、研究课题的深入方面都取得了一定的成绩，为世界音乐学科的发展提供了一些资料的积累。进入21世纪后，世界民族音乐研究已经逐步进入新的发展阶段，但是其学科体系的建立及完善仍需要一个长期的过程。

中国音乐年鉴·2009·
·专题综述·

卅年风雨路　满目葱茏景

——改革开放30年音乐批评历程回眸

明　言

1978年12月18—22日，在北京召开的中国共产党第十一届中央委员会第三次全体会议，是中国共产党历史上和中华人民共和国成立以来具有深远意义的会议。是次会议从根本上冲破了长期“左”倾错误和“两个凡是”的束缚，重新确立了党的马克思主义的路线，确定了“解放思想，开动脑筋，实事求是，团结一致向前看”的指导方针，从此将中共中央的指导思想由阶级斗争转移到经济建设上。[①] 史学界也将之称为“新时代的遵义会议”。

30年的历程，根据时代特征与文化属性，

① 中国共产党历次代表大会数据库，http：//cpc. people. com. cn/GB/64162/64168/64563/65371/4441902. html。

可以划分为这样几个阶段：1. 初期的开放争鸣阶段（20世纪70年代末期至80年代末期）；2. 中期的多元并置阶段（20世纪80年代末期至90年代末期）；3. 后期的全面发展阶段（20世纪90年代末期至21世纪10年代末期）。这几个阶段呈现为“三级跳”的运动轨迹，三者前后呼应、相辅相成，呈开放上升态势。

一、初期的开放争鸣阶段

由于客观（国家改革开放政策、方针的学习与贯彻，需要一定的时间周期）原因，音乐界相对于政治、经济社会而言，启动改革开放运动的时间相对滞后（半年至一年）。这个时期音乐批评的特点是：思想解放、接续历史、引进西学、大胆创新。

对经典文艺理论的重新解读

在当代中国很长的一个历史时期内，马克思主义艺术理论、毛泽东文艺思想、党的文艺政策（“二为”目标、“双百方针”）等，一直被偏执地解读并执行着。所以，解放思想首先应当从被“误读”的经典文艺理论的“纠偏”开始。

《人民音乐》① 发表署名为“评论员”的文章，要求大家根据新时期的新问题、新情况调整定位，做好服务工作，号召“坚决按艺术规律办事”。② 同年10月邓小平在“中国文学艺术工作者第四次代表大会”发表《祝辞》③，提出：“围绕着实现四个现代化的共同目标，文艺的路子要越走越宽，文艺创作思想、文艺题材和

①② 本刊评论员：《伟大的转变和音乐艺术的新课题》，《人民音乐》1979年第2期，第2—5页。

③ 邓小平：《在中国文学艺术工作者第四次代表大会上的祝辞》，《人民日报》1979年10月31日，第1版。

表现手法要日益丰富多彩，敢于创新。”受此大势的影响，丁鸣[①]指出：“文革”以来“极左”路线在音乐领域造成混乱的现实是多方面的，这种“混乱”主要体现在“文艺与政治的关系，文艺如何为四化服务？”在现实实践中，马列主义的经典理论与观念都被误解了。郑伯农[②]呼吁大家应当对马克思主义的“反映论”进行认真学习，这是“建设和发展马克思主义的音乐美学理论”的需要。因为“过去文艺工作中‘左’的错误，很突出的一点，就是把马克思主义的反映论庸俗化”了。

随着思考的深入，大家[③]认识到：党对于音乐艺术领域里的一些具体的艺术的问题，应该相对宽松地去管理，应当运用民主讨论的方法去解决：“配合政治任务的音乐作品的创作，有的还是需要的；但我们的领导更应尊重作者的生活经历、艺术特色、风格流派，支持、帮助、允许他们创作他们最熟悉、最擅长、适于充分表现自己艺术特色的有益于人民的音乐作品。”向异[④]针对音乐领导“长官意志”现象提出批评：“文艺创作的繁荣，如脱离党的正确领导那也是很难想象的。问题的关键，在于‘长官意志’不等于党的领导。”吕骥[⑤]认为：“党对音乐事业的领导，是马克思主义、毛泽东思想的领导。党的领导首先是坚持社会主义方向。”“党对音乐事业的领导，是党的政策的领导，最主要是百花齐放、百家争鸣的方针。”

---

① 丁鸣：《要唯物辩证法不要唯心论形而上学——再学列宁〈党的组织和党的文学〉兼论文艺与政治的关系》，《人民音乐》1980 年第 9 期，第 10 页。

② 郑伯农：《坚持马克思主义的反映论》，《音乐研究》1983 年第 2 期，第 2 页。

③ 本刊记者：《解放思想繁荣社会主义音乐艺术》，《人民音乐》1979 年第 3 期，第 4 页。

④ 向异：《艺术民主与音乐创作》，《人民音乐》1979 年第 6 期，第 26 页。

⑤ 吕骥：《回顾过去展望未来团结前进》，《人民音乐》1980 年第 1 期，第 6 页。

围绕着“为人民服务”的命题，任民[①]针对抒情歌曲蓬勃兴起的现实，指出：艺术属于人民，为着人民，艺术是要人民批准的。我们应记取批判所谓“十大软歌”的历史教训。“不应把一支歌、一个曲的作用夸大到不适当的程度。”赵复泉[②]立刻对任民的观点展开批评，认为：“音乐作为一部社会科学，便必然会有音盲存在。不然的话，一场斗批改，怎会发动起几亿人将十七年的成就一扫而空？几篇吹捧文章，又怎么会使几个‘样板’达到空前绝后的‘批准和肯定’？”

对音乐与政治关系的新思考

《人民音乐》本刊评论员[③]对音乐与政治关系问题中的“艺术民主与音乐创作”问题，作出这样的诠释：“艺术上不同的形式和风格可以自由发展，艺术上的不同见解、艺术上的是非问题应当通过自由讨论来解决，这样才能促进艺术的发展。”“发扬民主，首先是对艺术事业领导部门的要求。不要搞‘一言堂’，不要以‘长官意志’指挥艺术工作……发扬民主，也有对音乐工作者本身提出的要求。在音乐工作者之间，对艺术问题有不同意见时，应该通过同志式的争论来解决。一时不能求得统一认识的问题，也应采取求同存异的态度，留待以后通过艺术实践逐步解决。”丁善德[④]一针见血地指出：“我们在音乐创作思想和方法上的各种分歧和争论，即使是‘单纯技术观点’、‘崇洋思想’等等也都是学术上的争论，是人民内部的是非问题。但这些学术上的观点不同的争论，往往在政治运动期间就要联系起来，就会采用政治斗争方法进行批

---

① 任民：《艺术是要人民批准的》，《人民音乐》1980年第6期，第31页。

② 赵复泉：《也谈艺术是要人民批准的》，《人民音乐》1980年第8期，第32页。

③ 本刊评论员：《伟大的转变和音乐艺术的新课题》，《人民音乐》1979年第2期，第4页。

④ 丁善德：《回顾建国三十年来的音乐创作》，《人民音乐》1979年第11、12合期，第19页。

判，无限上纲，甚至围攻打击，扣帽子，打棍子，使这些同志政治上受到压抑，严重挫伤了创作积极性。”他还认为对冼星海交响乐作品的评价问题的批判运动，是“把学术问题和政治运动联系起来”的一种“混淆两类不同性质矛盾的做法”。在这种民主气氛的鼓舞下，音乐家们开始谈艺术民主问题。大家一致点出了以前的一些不民主的做法：20 世纪 50 年代后期与 60 年代初期对钱仁康的黄自研究和对李凌的抒情歌曲思想的批判。王照乾、刘楚材在《随谈录》① 中指出：“那种没有音乐的音乐……取消了艺术，何尝不同时损害了政治，还服什么务！”音乐“是可以为无产阶级”“服务的”，“如果我们能够尊重音乐艺术的规律，保证音乐艺术的存在，它的‘服务’又将是极为有效的”。苏夏②针对过分强调政治性内容导致作品艺术不足的情况，批评道：“作品中普遍的缺点仍然是缺乏思想深度。”

音乐的阶级性问题，一直是被歪曲了的问题。杨荫浏深有感触地说：“由于‘四人帮’的干扰破坏，音乐史成了儒法斗争史。这也否定，那也否定，音乐史何来？……其结果，只能是没有音乐的音乐史。”③ 高云④以“反映论”为基础，撰文论述音乐作品的阶级性问题：“如果必须依赖歌词和标题才能明确它是否是有阶级性的话，那么我们对那些并无固定歌词的山歌曲调和说唱音乐曲调，后填词的革命民歌曲调，以及那些标题并不确切的传统民乐曲和无标题的器乐曲，又怎样去分析他们的内容和阶级性呢？”“就以《国际歌》和《马赛曲》的曲调来说，……能根据什么来断定前一

---

① 王照乾、刘楚材：《音乐，就应当是音乐——音乐与政治的关系随谈录》，《人民音乐》1979 年第 9 期，第 6 页。

② 苏夏：《关于器乐作品创作问题》，《音乐研究》1980 年第 4 期，第 4 页。

③ 本刊记者：《坚持实践是检验真理的唯一标准　繁荣社会主义音乐艺术——本刊举行关于实践是检验真理的唯一标准问题座谈会》，《人民音乐》1979 年第 1 期，第 4 页。

④ 高云：《音乐作品本身的阶级性问题》，《人民音乐》1979 年第 3 期，第 12 页。

首是体现无产阶级的革命激情的；后一首是体现资产阶级的革命激情的呢?”

此后，有些音乐家认为中国音乐事业能否“走社会主义道路”，已经成为音乐批评不可避绕的问题。吕骥[①]把音乐艺术视为“整个社会主义精神文明建设”“不可少的组成部分”。“一些青年音乐家急于借鉴外国经验，急于吸收外国‘先进’理论、‘先进’技术，缺乏深入研究，不进行认真的借鉴”，从而导致一些“消极现象”。这些“消极现象”，从批评观念上看，就是“把建立在唯物主义辩证法上的能动反映论错误地论断为‘机械的反映论’”；从理论上看，就是“音乐的异化”；从创作上看，就表现为：“色彩单调，题材狭窄，内容贫乏，和今天社会生活日益广阔、人民的视野无限深远的现实是多么不相称。”所以，“音乐艺术要坚定社会主义方向，就必须置于共产党的领导之下。……搞资产阶级自由化，就是要摆脱党的领导，这是应当坚决反对的。”乔建中[②]针对吕骥的观点，批评道：新时期以来，中国音乐由“一种”音乐变成了多种至少是“三种”音乐鼎立的局面。……“三足鼎立”，将成为一种适应我国当前社会需要的、普遍的、长期的文化艺术整体结构的重要特征。“严肃音乐”、“通俗音乐”、“新潮音乐”的分立、分化趋势，一方面会使不同音乐思潮、表现手段相互吸收，增加本门类的创造力；另一方面又形成新的竞争机制，促进当代中国音乐的整体性发展。他还认为吕骥对社会主义音乐的定义较为狭窄。提出社会主义的音乐应当是包容性较强的音乐。

对音乐主体性问题的新开拓

强调音乐艺术的独立性，就需要音乐主体性意识的崛起。1979

---

① 吕骥：《音乐艺术要坚定走社会主义道路》，《中国音乐学》1987 年第 4 期，第 48 页。

② 乔建中：《什么是发展当代音乐的必由之路——由吕骥同志〈音乐艺术要坚定走社会主义道路〉引发的思考》，《中国音乐学》1988 年第 2 期，第 109 页。

年3月1—12日，在成都召开的器乐创作座谈会，就是对这个问题探讨的标志性成果。于润洋[①]的《器乐创作的艺术规律》就是其中的代表："任何一门艺术，任何一种艺术体裁，只有当它自身的最本质的特性得到充分体现时"，它的"特殊表现力才会充分发挥出来"。器乐"由于它最大限度地排除了文学、诗歌、戏剧、舞台动作等非音乐因素的渗入，因此它的特性集中地体现了音乐这门艺术不同于其他艺术的特殊本质"。器乐是有内容的，它的内容"不是抽象的逻辑思维，不是概念、判断、推理、结论等理性内容，而是感性的、具体的情绪、感情内容"。"要求器乐直接表现抽象的政治概念，要求器乐必须直接为政治运动服务，这难免要导致器乐创作的概念化，丧失器乐所特有的艺术表现力量，同时也就丧失了器乐真正应该具有的政治内容"。苏夏[②]也在思考主体意识问题："多少年来，舆论界"一直"批判作曲家在作品中的'我'，但这是无法批掉的"。因为任何艺术作品都是包含着"我"的激情而创作出来的，如若没有这个，出来的作品是无论如何也不能够打动欣赏者的。西麟[③]针对以往对"单纯技术观点"批判的过度化，提出"思想、生活、技巧三者是统一的、完整的，不应割裂，更不应相互代替"。"多年来，我们吃了不敢强调技术的苦头太深太久了，今天，我们在创作技巧和基本功上的严重贫乏和落后，难道还不令人痛心吗?"如果不具备充足的技术修养，"即使思想再先进，生活基础再深厚，理论调子唱得再高，口号叫得再响，也统统徒劳无益"。

随着认识的深入，音乐批评的主体意识开始崛起。居其宏[④]对以往音乐批评主体意识沦落所引出的弊端，提出批评后指出：应确

① 于润洋：《器乐创作的艺术规律》，《人民音乐》1979年第5期，第24页。
② 苏夏：《关于器乐创作问题》，《音乐研究》1980年第4期，第4页。
③ 西麟：《关于音乐创作技巧》，《人民音乐》1979年第10期，第23页。
④ 居其宏：《论音乐批评的自觉意识》，《音乐研究》1986年第4期，第15—20页。

立“音乐批评的自觉意识”——音乐本体意识、哲学—美学意识、历史—文化意识、主体创造意识。进而“达到主体性与科学性的完满统一，最终是音乐批评发展成为一门独立的音乐科学——音乐批评学”。居其宏[①]还在另一篇文章中，为音乐批评“叫魂”。罗艺峰[②]的音乐批评专论，也是这个时期的代表作。吕金藻[③]、廖家骅[④]先后对当代音乐批评历史作出自己的反思，引起理论批评界的瞩目。于润洋[⑤]对“音乐基础理论研究”的主体意识展开反思：“从建国初期到十一届三中全会这近三十年间，如果说音乐理论界在民族民间音乐的收集整理研究、音乐史学、在技术理论等方面做了不少有意义的工作的话，那么，在基础理论研究方面则几乎是一片空白和荒芜。”基础理论的“空白和荒芜”，“首当其冲”受到牵连的就是音乐批评；其次就是音乐创作。“许多概念化、图解式的、缺乏艺术感染力的作品不正是那些违反音乐艺术自身独特规律性的各种理论和观念的产物吗?”

对西方现代理论方法的解读

随着对外交流的深入，对西方现代主义音乐的学习，成为一股潮流。这股潮流有其积极意义，也引发“唯新是瞻”弊端。面对这些依仗着现代科技成果作为支撑，蜂拥而来的西方现代音乐文化；面对着国内的这种积极学习西方现代文化的现实。赵沨[⑥]认为：“西方思潮，包括艺术体裁和样式，一旦引进到中国，土壤、气候条件变了，为了能生根开花，这些都必须努力要适应新的环

---

① 居其宏：《归来兮，批评之魂》，《人民音乐》1986年第10期，第4—6页。

② 罗艺峰：《论音乐批评》，《中国音乐学》1987年第1期，第59—69页。

③ 吕金藻：《建国以来音乐评论中的若干问题》，《音乐艺术》1986年第4期，第16—25页。

④ 廖家骅：《音乐批评的历史反思》，《中国音乐学》1988年第1期，第28—35页。

⑤ 于润洋：《关于音乐基础理论研究的反思》，《人民音乐》1988年第5期，第12页。

⑥ 赵沨：《旁听交响音乐创作座谈会有感》，《音乐研究》1983年第2期，第14页。

境，新的条件。”成于乐[1]指出：凡是“新技法”就一定要学么？不能凡是“新的”就都是“好的”，只要是“新的”，我们就应该学习它。“不能为技法而技法”。黄腾鹏[2]站在“建设社会主义精神文明，抵制资产阶级精神污染”的立场上对西方现代音乐进行自己的批判。李焕之[3]不反对作曲家运用现代西方作曲技法，但是，“作曲家在运用这种技法时，注意音乐思维的完整性并力求表现的音乐思想有一定的深度。”蒋一民[4]、王树[5]、麓生[6]也先后对当时“新潮音乐”作品中存在的问题展开批评。苏夏[7]与郑英烈[8]围绕着对西方现代音乐艺术的评价，针对在国内音乐学院开设现代作曲技法课程所展开的论争，是这个方面的一个典型“案例”。史求是[9]认为，“使用了某种新技术不一定就是‘先锋派’，技术要发展，这是肯定的。……问题是在音乐与人民的关系，而不是某种技

---

① 成于乐：《凡是“新技法”就一律要学么？》，《人民音乐》1981年第8期，第18页。

② 黄腾鹏：《关于现代派音乐研究中的几个问题》，《人民音乐》1984年第5期，第14页。

③ 李焕之：《交响音乐的艺术规律及其他》，《人民音乐》1983年第7期，第19页。

④ 蒋一民：《现代派民族魂》，《人民音乐》1983年第6期，第8—11页。

⑤ 王树：《关于交响音乐问题的通信（二）》，《人民音乐》1984年第2期，第10—11页转第17页。

⑥ 麓生：《听谭盾弦乐四重奏〈风・雅・颂〉》，《人民音乐》1984年第7期，第23—25页。

⑦ 苏夏：《创新与探索》，《人民音乐》1982年第11期，第8—9页；《再谈创新和探索——兼与郑英烈同志商榷》，《人民音乐》1983年第9期，第12—17页。

⑧ 郑英烈：《“序列音乐”的概念及其它——兼与苏夏同志商榷》，《人民音乐》1983年第6期，第14—16页；《再谈“序列音乐”的概念及其它——兼答苏夏同志》，《人民音乐》1984年第4期，第23—26页。

⑨ 史求是：《中央音乐学院学生作品音乐会听后》，《人民音乐》1982年第5期，第32页。

术手段本身。”叶纯之[1]以为对待西方现代音乐必须“要有一个根本立场作为出发点”，这个“出发点”就是“客观的、科学的态度”。

居其宏[2]在“观念”与“方法”的关系上，认为“技法是实施观念的手段”；“观念决定技法，技法受制于观念”，同时“技法有它自己的独立性，它常常被不同观念的作曲家共同采用”。“当前音乐观念的更新不啻是音乐界的一场艺术思想解放运动。”蓝帆[3]认为：如欲建立起富于主体色彩的“当代意识”，就必须首先实现“音乐家的自我完善”。王次炤[4]对新方法应用于音乐理论研究实践作出探讨。管建华[5]率先在国内学界提出了“后现代音乐”这个术语，并对相应的观点与方法，作出一定的梳理。

对新音乐历史的再认识

对“五四”新文化运动以来的新音乐的再评价问题，是新时期音乐批评的一个大问题。只有将被颠倒的历史重新颠倒过来，我们才能找到应当走的路。《人民音乐》发表的署名为本刊编辑部文章[6]，就是向“文革”前 17 年文艺批评标准复归的标志。提出：“聂耳、冼星海的音乐是在萧友梅等所创造的音乐的基础上发展起来的。”吕骥在 1979 年召开的中国音乐家协会第三次全国代表大会发言中的第一项，就是“历史的回顾”。

---

① 叶纯之：《要更深入地研究、评价西方音乐》，《人民音乐》1984 年第 3 期，第 8 页。

② 居其宏：《观念更新及其自觉意识》，《音乐研究》1986 年第 3 期，第 3 页。

③ 蓝帆：《“当代意识”与音乐家的自我完善》，《人民音乐》1986 年第 11 期，第 10 页。

④ 王次炤：《音乐美学在新文艺思潮面前的思考》，《人民音乐》1987 年第 2 期，第 4—5 页。

⑤ 管建华：《西方后现代音乐探究》，《人民音乐》1989 年第 5 期，第 39—41 页。

⑥ 本刊编辑部：《五四运动的革命精神永放光辉》，《人民音乐》1979 年第 5 期，第 2—3 页转第 23 页。

受此形势的鼓舞，蒋一民[①]撰文对“刘天华道路”作出贬斥性批评。赵沨[②]对“五四”时期的人物、事件、成果，采用的是理解的态度：“五四”以来面向西方，伸手西方，是历史的必然，之后要求“中国作风”和“中国气派”，更是历史的必然。伍雍谊[③]则是“抚今追昔”、借古寓今，把20世纪80年代抒情歌曲的“黄化”倾向，同三四十年代的黄色歌曲对应起来。吕金藻[④]认为：“在音乐院校里，不论是教授音乐史论课，还是教授专业技术课的教师，每天，甚至每一节课，都要遇到一个回避不了的问题，这就是对作曲家及其作品的评价问题。”田青[⑤]以赞赏态度审视青主：“卑鄙的灵魂，绝无可能长期混迹于‘美’之中。唯有正直的、始终挚爱人生的人，才可能像狂热地投身革命大潮一样，狂热地献身艺术、宣传美。”还对历史上“上界”美学命题的误解作出解释：“他所谓的‘上界’，只不过是人的精神世界、感情世界的代名词。”与田青相对立，程云[⑥]对黎锦晖、青主仍然持批判态度：“在民族危难关头他却写出了像《桃花江》、《毛毛雨》那样的作品来。这些相当标准的‘土特产’一时流行甚广，黎先生在功勋之外，犯了在‘东亚病夫’的刀伤上抹胭脂的错误。这是令人惋惜的，也是任何理由都不能原谅的。”

---

① 蒋一民：《关于我国音乐文化落后原因的探讨》，《音乐研究》1980年第4期，第35—50页。

② 赵沨：《旁听交响音乐创作座谈会有感》，《音乐研究》1983年第2期，第15页。

③ 伍雍谊：《一种精神腐蚀剂——对我国三十、四十年代黄色歌曲的认识》，《人民音乐》1982年第6期，第6—9页。

④ 吕金藻：《关于作曲家及其作品的评价问题》，《人民音乐》1981年第4期，第9页。

⑤ 田青：《浸在音乐中的灵魂——兼评青主的美学观》，《人民音乐》1983年第10期，第42页。

⑥ 程云：《光辉的过去照耀着灿烂的未来——略论聂耳、冼星海之路》，《人民音乐》1986年第1期，第3页。

对大众流行音乐的批评

周扬[①]呼吁“要有抒情歌曲”：“文艺作品如没有抒情，那算什么艺术创作！叙事作品也有抒情，叙事、议论和抒情常常是融合在一起的。抒情歌曲应在各种歌曲形式中占有一个重要地位。”1979年初瞿维[②]著文强调音乐的抒情性：“有人以为只有战斗的进行曲或者颂歌才能反映重大题材，也有人说抒情歌曲等于软歌，软歌就等于坏歌。这可能是对歌曲的样式做了狭隘的理解。”“抗日战争时期还有‘情郎哥哥去当兵’的歌声，为什么现在反而没有社会主义时代的爱情歌曲呢？”任民[③]对抒情歌曲作出积极肯定：“当前受到群众欢迎的抒情歌曲，不但解放了思想，也解放了感情。”杨琦[④]站在历史角度看待音乐抒情性问题：“我们的祖先两千多年前就发表了唯物主义的音乐观，一再强调‘情’是音乐艺术的‘本’质，是人的思想感情的表现。”唐诃[⑤]认为我们“目前抒情歌曲太少，因为少，所以群众就更需要”。晨耕[⑥]认为：“写歌曲要抒情”，“本来是顺理成章，不应该成为问题的；可是这个不应该成为问题的问题，在我们音乐创作中偏偏成了问题。”归根结底的原因来自于“领导上的保守和僵化”。

抒情歌曲在大行其道之时，也引发出淫靡的格调问题。对此，

---

① 周扬：《建设社会主义的、民族的音乐文化》（1980年5月9日在音乐创作座谈会上的讲话），《人民音乐》1980年第6期，第3—4页。

② 瞿维：《革命的激情和抒情相结合》，《人民音乐》1979年第1期，第11页。

③ 任民：《艺术是要人民批准的》，《人民音乐》1980年第6期，第30页。

④ 杨琦：《关于抒情歌曲问题》，《人民音乐》1979年第4期，第22页。

⑤ 唐诃：《对目前抒情歌曲的一些看法》，《人民音乐》1979年第9期，第5页。

⑥ 晨耕：《“诗言志，歌咏怀”》，《人民音乐》1979年第9期，第7页。

李凌[1]敏锐地指出："过柔则靡。"孙慎[2]、楼乾贵[3]、吴琼[4]、李宇的[5]分别著文，对这些现象提出尖锐批评。施光南[6]提出："抒情歌曲创作要走自己的路。""我们的抒情歌曲从创作到演唱上可以非常生动活泼，但轻快、轻巧不等于轻佻、轻浮。"苏夏[7]着眼于抒情歌曲基础建设展开批评："在相当长的一段时间内，许多抒情歌曲都是为音乐会演出、为某位独唱家而写的……作为声乐艺术体裁的艺术歌曲还没有得到作曲家们的重视。"与抒情歌曲同时出现的"轻音乐"也悄然出现在音乐舞台。于是，为轻音乐"辩护"的文章应运而出。寒溪[8]正面肯定这种艺术形式的重新面世，指出"发展我们的轻音乐，是人民的需要、时代的需要"。

此后，这类音乐以"排山倒海"之势迅速进入社会音乐生活。对之肯定和否定的两大阵营，迅速形成对峙状态。罗夫[9]认为，"时代曲"并不等同于时代精神，可是也并非"一无是处"，因此也就不能够对之进行全面地"打倒"。乐其中[10]认为，"票房价值"绝对不等于"艺术价值"，曲高和寡不值得骄傲，迎合听众同样也不值得骄傲。晓星[11]对将视此类音乐为"时代精神的代表"观点嗤之以鼻，认为"这是对思想解放的歪曲，也是对时代精神和时代

---

① 李凌：《过柔则靡》，《人民日报》1980年3月1日，第4版。

② 孙慎：《不能忽视音乐的社会作用》，《人民音乐》1980年第3期，第1—2页。

③ 楼乾贵：《时刻不忘自己的社会责任》，《人民音乐》1980年第3期，第2—3页。

④ 吴琼：《我们需要健康的音乐》，《文汇报》1979年4月28日，第4版。

⑤ 李宇：《"时代曲"与曲的时代》，《广州日报》1979年5月2日，第3版。

⑥ 施光南：《抒情歌曲的创作要走自己的路》，《人民音乐》1980年第3期，第4页。

⑦ 苏夏：《要创作新时代的歌》，《人民音乐》1980年第11期，第21页。

⑧ 寒溪：《呓语轻音乐》，《人民音乐》1980年第2期，第17页。

⑨ 罗夫：《也谈"时代曲"》，《羊城晚报》1980年7月27日，第5版。

⑩ 乐其中：《对当前音乐生活中几个问题的随想》，《人民音乐》1981年第2期，第8页。

⑪ 晓星：《我们应当提倡什么乐风》，《人民音乐》1981年第4期，第5页。

音调的曲解”。苏夏[①]针对谭冰若将流行音乐与民间流浪艺人的音乐相提并论的做法不以为然：“西方流行音乐是资本主义社会走下坡路的产物，而流浪艺人及其歌舞是城市贫民的音乐，是为人民前进说话的反宗教的音乐。”践耳[②]对轻音乐高度发展的现实提出尖锐批评，认为轻音乐不应当“庸俗化”，而应该“坚持社会主义方向，而不是朝西方‘流行曲’看齐”；应当加强对音乐团体从事于轻音乐演出的管理，不应当“自由化”，“放任自流”；成立专门的轻音乐团。李焕之[③]没有做简单的肯定或否定的评价，而是致力于探索歌曲的时代美学特征。他认为：“一个时代有一个时代的歌声”，而中国音乐的现实就是“群众没有好歌唱”、“创作远远不能满足群众的需要”。解决这些难题，就需要突破“爱情歌曲”这个“禁区”。就是要“把爱情歌曲作为突破口，借以排除歌曲作家心中的‘余悸’”。“抒情歌曲是人们生活中的亲密伙伴，它较进行曲、齐唱歌曲似乎更便于人们在休息时哼唱，所以近年来抒情歌曲以压倒的优势深入到群众音乐生活的各个场合中去。”何乾三[④]从艺术史角度，探寻音乐所具有的娱乐功能，认为：“音乐的审美、娱乐的功能往往就是通过美的愉悦性的特点体现出来的。”蒋一民[⑤]从美的哲学、历史学、形态解析学角度，分析大众流行音乐审美实践中的“低级趣味”问题：“听觉官感的情欲‘意味’是隐蔽在人的所有官感里的；对听觉器官的直接刺激，也就是对其它器官的间接刺激。……听觉官感的低级趣味就表现在对和谐与秩序的恣

---

① 苏夏：《谈谈流行歌曲及其他》，《人民日报》1981年3月25日，第4版。

② 践耳：《轻音乐向何处去》，《人民音乐》1982年第10期，第11页。

③ 李焕之：《论“八十年代”的歌曲音乐美学》，《音乐研究》1982年第3期，第2页。

④ 何乾三：《寓教于乐——从音乐的娱乐功能谈起》，《人民音乐》1981年第9期，第5页。

⑤ 蒋一民：《论音乐审美的低级趣味》（续），《人民音乐》1985年第2期，第43页。

意追求上。但这种追求并非对理性的美感的向往，而是对官感（快感）的沉湎和迷恋。和谐与秩序既是美感的基础，又是快感本身。低级趣味的目的在后者。”改版后的《人民音乐》于1986年6月举办“通俗音乐座谈会”，与会学者对这个音乐品种进行坦诚批评。1988年1月，《音乐研究》编辑部与中央音乐学院音乐研究所共同召开“流行音乐座谈会”。会上，大家对流行音乐的概念、定义与范围等理论问题，作出了较为深入的探讨。规模最大的理论研讨活动，是1987年11月在郑州召开的“全国通俗音乐研讨会”。

对交响音乐创作的批评

韩中杰[①]通过交响乐新创作品的试奏，发现存在的问题，展开批评：“题材的革命化，不等于作品的革命化。”“似乎只要用上五声音阶的民歌音调、戏曲音调或再加上滑音，民族风格就形成了，民族化的问题就解决了。”他提出的解决办法是不要“贪大求洋”，从较小的体裁做起、从较简洁的手法写起。1981年5月，由文化部、中国音协、中央广播事业局、国家出版管理局联合举办“第一届全国交响音乐作品评奖”活动。围绕交响音乐创作的批评活跃起来。丁善德[②]在赛后根据参选作品的总体问题，批评道：“一部分作者不太了解交响音乐作品的写作特点”；许多作品没“有一个比较完整的曲式结构”；“风格上要统一”，“主副部在风格上既要对比，又要有统一”，“不能把毫不相干的迥然不同的主题放在一起”。“在内容的表达上往往过于简单”，不能用“文学构思代替了音乐构思”……施咏康[③]针对获奖作品提出了自己的不同意见：“获优秀奖的《云南音诗》，这是一部很优美的乐曲，如果配器更

---

① 韩中杰：《从两次交响乐新作品试奏会所想到的》，《人民音乐》1979年第2期，第12页。

② 本刊记者：《我国交响音乐事业大有希望——记丁善德谈第一届全国交响音乐作品评奖》，《人民音乐》1981年第7期，第10页。

③ 施咏康：《谈交响音乐创作中的几个问题》，《人民音乐》1981年第9期，第11页。

加清秀些，克服某些段落过重的现象，则会格外优美。”

两年后针对交响音乐创作的核心问题，丁善德发表专论[①]：“一部好的交响乐应该有较深刻的思想内容”，“这种思想内容是通过音乐即旋律、和声、复调、曲式等因素来反映的，不是通过文字说明或标题来反映的”。关于创作风格问题，他认为：“交响乐创作应该有独特的风格。这风格就是民族的风格、时代的风格。”“作曲家也要有自己个人的风格特点，但个人风格必须属于民族的风格和时代的风格。”

对民族器乐创作的批评

新时期针对民族管弦乐创作与研究的批评出现较晚，但比较平实。此类批评在经过初期的沉寂后，逐渐活跃起来。

沈星扬[②]呼吁，“中国音乐界对人类应负的责任”要搞清楚。彦克[③]说：“我们不应当把‘一手伸向古代’，和‘一手伸向西洋’对立起来。”李遇秋[④]认为：民族器乐“在受到‘四人帮’的摧残以后，又有港台流行音乐、外国轻音乐的压力，民族传统有被淹没的危险。在有些青年当中，有数典忘祖的可能”。杨儒怀[⑤]立足于民族器乐曲形态分析开展理论批评：“民族器乐曲创作沿着继承民族传统与借鉴外来经验相结合的道路，迅速普及、发展、提高，创造了许多杰作。”他认为我国民族器乐曲创作中普遍运用的是“标题性传统”，这“说明我国民族器乐音乐有悠久深厚的现实主义传

---

① 丁善德：《交响乐的创作思想、风格、技巧》，《人民音乐》1983年第3期，第8、9页。

② 沈星扬：《中国音乐界对人类应负的责任》，《民族民间音乐研究》1982年第2期，第18页。

③ 彦克：《关于民族器乐发展的意见》，《人民音乐》1983年第8期，第15页。

④ 李遇秋《为民族管弦乐呼吁》，《人民音乐》1983年第8期，第15页。

⑤ 杨儒怀：《小型民族器乐曲创作的继承与创新》（上），《中央音乐学院学报》1983年第4期，第9页。

统。在我国民族器乐的现阶段的发展中，强调这种传统有着特别积极的意义”。

李焕之[①]立足自己的创作实践，对新时期以来民族器乐创作展开批评：在充分地肯定民族器乐创作的成绩的同时，他认为存在的问题就是创作“程式化”。认为改变这种局面的办法有：（1）“作曲家与演奏家要加强合作”；（2）“挖掘传统，保护传统、学习传统”；（3）解决“标题音乐与非标题音乐”的矛盾问题。胡登跳[②]以自己的创作实践和中国民众传统的重视旋律的音乐审美观念，来看待民族器乐的创作问题。刘文金[③]认为历史上形成的“以西为鉴”，走到极端就会导致“以西为范”、“以西为是”，就会进入“蹩脚管弦乐”类型的泥淖。

对“新潮音乐”的批评

“新潮音乐”在1982年年初露端倪，1985年形成潮流。史求是[④]通过现场感受，作出如下预言：“随着文化交流的日益发展，现代音乐的潮流将不可避免地影响到我们的音乐创作，而首先发轫的将可能是那些有较好的音乐基础，又有条件接触到现代音乐文化的青年。”樊祖荫认为谭盾的探索体现在以下三个方面：（1）“鲜明的主题形象”；（2）“配器的民族化新尝试”；（3）“近现代和声技法的运用”。麓生[⑤]另一方面肯定谭盾的创作才华，一方面作出坦诚批评：“他在作品中运用了大量调性非常模糊的旋律，参差多

① 李焕之：《谈谈民族器乐作品的创作问题》，《音乐研究》1983年第1期，第7—22页。

② 胡登跳：《民乐创作的创新与继承》，《人民音乐》1984年第11期，第9—11页。

③ 刘文金：《背景前景景象——发展中的新型民族器乐创作》，《人民音乐》1984年第11期，第12—13页。

④ 史求是：《中央音乐学院学生作品音乐会听后》，《人民音乐》1982年第5期，第32页。

⑤ 麓生：《听谭盾弦乐四重奏〈风·雅·颂〉》，《人民音乐》1984年第7期，第8页。

变的节奏以及相当刺耳的和声，很难使人联想起《风》、《雅》、《颂》的基本内容。”“中国不少听众能听懂《华沙幸存者》，但听不懂《风·雅·颂》。”王安国[①]、思锐[②]的批评与麓生相左，认为，谭盾的创作观念“与我国艺术理论中‘象外之旨’、‘音外之意’的表情达意的传统及中国传统器乐曲标题的‘标意性’是一脉相承的”。樊祖荫[③]在谈到《琴曲》的曲式结构时，他对作者不依西方现有的曲式模式作为范本，而是在中国传统结构原则中寻找新的方式方法的做法，大加赞赏。对周龙的以西方弦乐器模仿中国传统乐器的音色，大胆运用西方现代弦乐器新型技法的做法，也充分肯定。

以“谭盾民族器乐作品音乐会”的社会反响为标志，“新潮音乐”步入与其他类音乐鼎立态势。《中国音乐学》记者在音乐会后写的《一石激起千层浪》[④]，翔实记录了这场音乐会产生的社会影响。王安国[⑤]著文，对“新潮音乐”群体进行批评，认为新潮音乐作品在“音乐思维”上“对原有相对单一的音乐观念”，作了“部分突破”，突破体现在自律论音乐观念开始走向中国音乐观念的“前台”。焴晰[⑥]指出新潮作曲家群体的矛盾与痛苦：“一方面他们觉得用语言解释音乐未免庸俗”；“另一方面他们也认为音乐总应

① 王安国：《评谭盾〈第一弦乐四重奏（风·雅·颂）〉》，《中央音乐学院学报》1984年第2期，第23—29页。

② 思锐：《现代派倾向性的结论从何而来？——与麓生同志商榷》，《人民音乐》1984年第9期，第29—31页转第45页。

③ 樊祖荫：《评周龙的弦乐四重奏〈琴曲〉》，《人民音乐》1984年第4期，第34—38页。

④ 本刊记者：《一石激起千层浪——“谭盾民族器乐作品音乐会”座谈会简述》，《中国音乐学》1985年创刊号，第134—136页。

⑤ 王安国：《我国音乐创作“新潮”概观》，《中国音乐学》1986年第1期，第8页。

⑥ 焴晰：《开创的一代　转折的一代　矛盾的一代》，《人民音乐》1986年第6期，第7页。

该有深刻的内涵”。他们实际上是在反对音乐“反映内容”的同时又力图音乐“表现内涵”，从本质上看二者并无差别。这一音乐美学上的认识矛盾，体现了这一代作曲家作为开创的一代和过渡的一代的矛盾和不成熟。刘经树①在肯定新潮群体时也指出他们的内在矛盾，“新潮”解决不了它的文化归属，有意无意地走向唯美主义，为艺术而艺术，回避艺术与生活、艺术与文化等要害问题，躲进音乐自律的象牙塔里孤芳自赏。汪立三②以散论漫谈式的笔法，表露出：音乐的“新潮”根植于文化的“老根”。戴嘉枋③以文化哲学界的“异化理论”为哲学基础，认为新潮音乐的崛起“绝非历史的偶然，它是我国现代音乐异化发展到顶点，音乐文化层产生断裂后的必然结果”。这个潮流“代表了我国现代音乐在自由审美创造本质特征上的复归”。

对传统音乐的批评

新时期中国音乐理论家对这个命题的探讨，缘起于西方音乐家对我国民族音乐新作品的质疑与诘问④。针对当时“你们不能把自

---

① 刘经树：《崛起的一群　迷惘的一群——评音乐新潮》，《人民音乐》1988 年第 1 期，第 11 页。

② 汪立三：《新潮与老根——在香港“第一届中国现代作曲家音乐节”上的专题发言》，《中国音乐学》1986 年第 3 期，第 28—33 页转第 41 页。

③ 戴嘉枋：《面临挑战的反思——从音乐新潮论我国现代音乐的异化与反异化》，《音乐研究》1987 年第 1 期，第 54 页。

④ 1980 年，中央音乐学院民乐团在英国杜伦东方音乐节上演出的曲目受到西方音乐家的质疑与诘问。主要有：“中国中央音乐学院民乐团的演出与他们自称为传统音乐的说法是不相符合的”；“中国传统音乐是缓慢的，哪里有像《十面埋伏》那样强烈而复杂的节奏呢？”“显然他们受西方音乐的影响”；“他们已经把传统现代化了”；“在节目单前言中明明说你们带来了古典、民间和现代创作三部分节目，为什么又说通过演出使观众对中国的传统音乐有一个粗略的了解呢？你们不能把自己标榜为传统音乐”；“你们今天加一点，明天加一点，到头来会全部西化了”；“东方就是东方的，不应受西方的影响，应当保持东方音乐的纯洁性”。（引自方堃《关于民族音乐传统的一次讨论——中央音乐学院民乐团在英国杜伦东方音乐节》）

己标榜为传统音乐”的责难，方堃[①]较早把这个问题摆在了理论界的面前。方堃意识到必须对“传统音乐”作出词语梳理，认为“传统音乐”应具备三个条件：“一是前人流传下来的，二是优秀的，三是对后来的音乐有影响的。……只有优秀的、对后来的音乐有直接或间接影响的才称得上‘传统音乐’。”传统本身是在发展的，越是优秀越有生命力，决不是某些学者所想象的“一成不变”的。针对由欧洲学者的批评，国内学者迅速反应。[②] 他们认为“传统音乐是与现代音乐相对而言的，传统和现代应该在时间上有所区别，也就是说有一定的时间性”；“我们理解的传统是有着很广阔的含义的”。不能仅仅把古代的、儒家的传统作为我们的传统，“五四”以来我们的进步音乐和革命音乐也是传统。黄翔鹏[③]提出“雅乐不是中国音乐传统的主流”的观点：“古董有真假……至于假古董的再仿制——孔庙乐（多出自末流文人之手，如果出自末流乐工，那倒也许会略好一点的），就更不足论了。”有一种看法，认为雅乐在中国音乐的传统中具有普遍性的典范意义。仿佛形成了两方面的固定不变的典范法规：内容、风格上说是要讲诗教，“温柔敦厚”、“啴、谐、慢、易”；民族性、形态学上说是要讲五声音阶，“华夏正声”。这无疑是说中国音乐传统这条长河历来受着儒教大神各种符咒的禁制……我疑心雅乐规范论者并没有读过多少中国的史书。“雅乐在封建社会中，名义上颇受统治阶级的重视；实则艺术水平甚低，从来只被当作‘礼’的附庸，更谈不上是否可

① 方堃：《关于民族音乐传统的一次讨论——中央音乐学院民乐团在英国杜伦东方音乐节》，《人民音乐》1980 年第 1 期，第 38 页。

② 《人民音乐》编辑部于 1982 年 9 月召开“民族音乐传统问题座谈会”，参加会议的学者有：赵沨、蓝玉崧、黎英海、吉联抗、李佺民、郭乃安、黄翔鹏等十余人。参见《人民音乐》1982 年第 12 期的《记民族音乐传统问题座谈会》，第 5—7 页。

③ 黄翔鹏：《雅乐不是中国音乐传统的主流》，《人民音乐》1982 年第 11 期，第 11—12 页。

能成为中国音乐传统的主流。”

与欧美学者及西方的华裔学者所不同的是，国内学者的批评是基于长期对民族文化劣根性的“耳濡目染”，所以与“五四”时期的启蒙派、后来的鲁迅等人一样，对传统文化总体是怀着一种“爱之愈深，恨之愈切”的心态。蒋一民①就是这种心态及观念的代表，他以西方的“科学主义”、“进化论”的文化观念，来进行自己的文化批评。所以，文中充满了“先进”、“落后”等字眼。对蒋一民的“科学主义”文化价值观，古宗智、家浚②立刻批评道：“科学能够帮助艺术，促进艺术的发展和提高，但不能取代它。科学技术一旦进入艺术，就失去了它固有的含义，而被融化成为艺术的有机体。”周海宏③以相对主义文化批评观评价近现代中国音乐的历史成绩，认为：“在不同的文化圈里，按照不同的审美理想创造的艺术是不能用高低、上下、先进、落后来衡量的。强行地按照社会发展的尺度，按照一种审美理想，一种表现范畴尺度去衡量不同的艺术，只能扼杀多元的艺术美。”樊祖荫④对重“文人”轻“民间”的情况提出批评：“比较重视文人文化中那种‘空灵’、‘飘逸’、‘超脱’等气质，却较少去注意现代的、民间的、活生生的极富进取性的这一面。”

赵沨⑤是较早运用西方文化人类学、音乐民族学的方法进行学术批评的人。他在肯定这门学科的同时，也提出“不能苟同”之

① 蒋一民：《关于我国音乐文化落后原因的探讨》，《音乐研究》1980年第4期，第35—50页。

② 古宗智、家浚：《民族音乐文化建设三则——同蒋一民同志讨论》，《音乐研究》1982年第4期，第96页。

③ 周海宏：《危机中的抉择——对改造、发展民族传统音乐文化的再认识》，《人民音乐》1989年第1期，第17页。

④ 樊祖荫：《民族性时代性可解性及其他》，《人民音乐》1987年第3期，第23—24页。

⑤ 赵沨：《民族音乐的继承和发展》，《音乐研究》1983年第1期，第2—6页。

处，“一成不变地保存传统”的“反发展论”；在传统文化选择方面的“反选择论”；将人民群众排除在外的“反群众论”。杜亚雄[①]着眼于民族音乐学的学科建设，有意识地把以往的“民族民间音乐研究”的模式，往西方的民族音乐学体系上引导。此时民族音乐理论家的文化批评观念已经摒弃了传统的进化与发展的模式，也已经走出了民族音乐的研究“为创作而服务”的局限，开始以相对主义的观念审视自己的研究与批评对象，以学科的独立意识确立自己的生存空间。

在第一个十年中，音乐批评开拓的理论空间，相对于此前的其他时段来看是极为宽广的；取得的理论建树是非常丰富的；遇到的难题是较为棘手的；引发的矛盾链环也是极为复杂的。这一切，都为下一个时段留下众多的现实挑战与理论困惑，也留下无数机遇和更为广阔的发展空间。这是一个充满勃勃生机的时期，也是一个实现许多文化夙愿的时期。对此，音乐批评功不可没。

二、中期的多元并置阶段

新时期第二个阶段音乐批评的特点是：只有“热点”、没有“中心”。在“多元纷争”态势下，以“三足鼎立”[②]为基础的多元文化艺术批评观念的图景，就这样展示在世人面前。

民族主义批评的崛起

以弘扬民族音乐文化为己任的《中国音乐》杂志，为了在音

---

① 杜亚雄：《民族音乐学的研究方法及其目的》，《人民音乐》1984年第4期，第29—31页。

② “三足鼎立”在这里是一个借喻。它是指此时的三个核心艺术批评观念：以“主旋律”为代表的官方艺术批评观念；以大众、流行艺术批评观念为代表的民众艺术批评观念；以“精英艺术”为代表的学院艺术批评观念。

乐批评界引入新型批评观念，在1994年的第3—4期中，连续发表王岳川[①]具有浓厚“后现代文化批评”色彩的短论，试图引导音乐批评观念转型。王岳川在文中开宗明义指出：“后现代主义以消解中心性、秩序性、权威独尊性为其出发点。……没有任何一种权力话语或权力中心，可以垄断控制思想探索和精神自由，也没有任何一种新观点或学说可以定为一尊，而无视其他观点和学说。”“如果说，本世纪初学者和艺术家的任务是如何‘开窗’而让‘西学东渐’，那么，本世纪末的学者和艺术家的任务则是如何开门，而让中国文化精神走向世界。”“在这里，一切终极性和权威性话语都将让位于开放性话语和倾听式的对话。”[②]

管建华[③]以后现代的“非中心”性文化批评观念展开批评：“根据‘传统与现代’的分野，人们通常把西方的‘过去’看成是‘新的’、‘先进的’，而把中国的‘过去’看成是‘旧的’、‘落后的’。”“这种观点虽然反对用中国的‘过去’来设计‘现在’，但却津津乐道地用西方的‘过去’来裁夺‘现在’，要求在各个方面都向西方的‘过去’看齐。”何晓兵[④]提出“文化不能进行整体比较”的论点：“‘西乐东渐’是生产力较量的结果。”“沈心工、曾志忞、李叔同、萧友梅、黄自等均系欧洲模式培养出来的音乐学者，在‘五四’西化思潮影响下，通过音乐教育途径完成和广泛传布了中国音乐落后论。”沈恰则把西方音乐称为“冒着黑烟”，

① 王岳川：《后现代主义文化与美学》，《中国音乐》1994年第3期，第17页。

② 王岳川：《中国文化转型中的艺术审美定位》，《中国音乐》1994年第4期，第25页。

③ 管建华：《音乐传统的多角审视》，《音乐研究》1991年第2期，第67页。

④ 何晓兵：《中国音乐“落后论”的生成背景》，《音乐研究》1993年第1期，第28页。

“发出隆隆的巨响”的“火轮”。[①] 正是由于这艘“火轮”的“冲撞”与“轰击”，20 世纪的中国音乐已经“全盘西化”了。本世纪以来的中国，为人们所公认的、真正属于“国粹”的音乐家除了华彦钧之外，还有多少人能被社会公认为“音乐家”呢？修海林[②]也以相对主义观念展开批评：“单纯的复杂与简单的比较不是文化价值判断（如先进与落后）的依据，而是看其文化环境中的适应性。”“中西音乐关系问题讨论的意义，主要并不在指出前人的不足，而在于面向中国音乐发展的未来。”杜亚雄[③][④]立足于建设“马克思主义学派”的立场展开批评：“这门学科因无法解决一些带有根本性的问题（如时空转换、重建历史）而处于一个向前发展的关键时期。以笔者之浅见，要解决这些问题，非依靠马克思主义不可。”西方的民族音乐学面临着“三个根本性的问题”：“学科的研究对象及范围”；“研究的目的”、“学科的哲学理论基础”。“上述三大问题，西方的民族音乐学家没有解决，也不可能解决。我认为要解决这些问题，必须学习民族学马克思主义学派的理论和实践，用马克思主义改造民族音乐学。”樊祖荫[⑤]认为自 1922 年蔡元培创建北京大学“音乐传习所”，到 1927 年创立“国立音乐院”以来，都是“采用德国音乐教育体制建立”起来的现代性的专业音乐教育模式。当时的国家教育委员会艺术教育司主办了系列大型学术活动[⑥]，把这个批评运动引向纵深。

---

① 沈恰：《二十世纪国乐思想的“U”字之路》，《音乐研究》1994 年第 2 期，第 67 页。

② 修海林：《选择中的反思》，《音乐研究》1993 年第 1 期，第 38 页。

③ 杜亚雄：《为建立民族音乐学马克思主义学派而奋斗》，《中央音乐学院学报》1991 年第 3 期，第 31 页。

④ 杜亚雄：《民族音乐学现存的问题及出路》，《中国音乐学》1994 年第 1 期，第 98 页。

⑤ 樊祖荫：《中华文化母语与专业音乐教育》，《中国音乐》1996 年第 2 期，第 22 页。

⑥ 即“第六届国民音乐教育研讨会”，会议以“中华文化为母语的音乐”为主题。

下面需要面对的问题，便是对音乐学“殖民主义阴影”、“死结”的“解构”。管建华[1][2]指出“在中国音乐教育中，出现了断裂现象”。“音乐课程设置与传统的断裂，没有一个完整反映中国传统音乐的系统课程”；“缺乏自己系统的理论……”；“中国传统音乐的文化价值定位的问题”。韩锺恩[3]也有同感：“绞断母语文化环链之后……能否继续文化颠覆?”何晓兵[4]、管建华[5]对“现代化”公开作出批判：“音乐现代化”命题，应是一个反证极多而无法证实的虚假命题。如果不把只属于生产力范畴的价值判断无限放大地强加于音乐，则“中国音乐落后”的时代差异论，是一个无常识依据的主观判断。由于生产力与音乐的发展关系存在多种互动模式，二者无必然因果关系，故“中国音乐整体水平落后”，也是一个错置因果的虚假判断。

在“保守主义”、“民族主义”全面“重估”与“解构”的文化批判基础上，罗艺峰[6]提出“礼乐文化”重建问题：“今天重建礼乐，乃复兴其精神，非泥辙其形式，是追怀其功能而非模仿其仪

① 管建华：《中国音乐文化发展主体性危机的思考》，《音乐研究》1995年第4期，第29页。

② 管建华：《解开殖民与后殖民的“死结”走向文化平等的音乐对话》，《中国音乐》1997年第3期，第10—14页。

③ 韩锺恩：《绞断母语环链之后……能否继续文化颠覆？——“新潮”·“新潮”之后·“后新潮”断想》，《近日先锋》第2辑，北京：生活·读书·新知三联出版社，1994年，第46—57页。

④ 何晓兵：《殖民主义阴影下的音乐学》，《中国音乐》1999年第1期。该文是针对邢维凯的《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐文化的必由之路——关于“中国音乐文化自性危机”的几点思考》（《中国音乐学》1997年第4期）而写的驳论。而邢维凯的文章，则是针对管建华的《中国音乐文化发展主体性危机的思考》而写的驳论。

⑤ 管建华：《音乐“现代化”与现代化批判》，《音乐研究》1999年第1期。该篇文章也是针对邢维凯的《全面的现代化，充分的世界化》而写的驳论。

⑥ 罗艺峰：《礼乐精神发凡并及礼乐的现代重建问题》，《中央音乐学院学报》1997年第2期，第3页。

礼，可借鉴其学理而非神化其意义。”文启明[①]以“礼乐”中的“祭孔乐舞”为对象展开批评：“场面宏大，典雅古朴的祭孔乐舞是当今国内唯一可见的雅乐乐舞，也是研究中国古代乐器和乐舞发展史及其内涵特征的形象资料。但祭孔乐舞……这是一种严重脱离社会、脱离群众、脱离生活的僵化、刻板，而又缺乏竞争活力的御用官办艺术，无疑从思想内容到艺术形式都非常落伍。”

启蒙主义批评的兴盛

蔡仲德[②][③]在涉及“民族自性危机”等问题时，持相对乐观的看法：“如果民族已亡，其民族性必然消失，这并不足惜。如果民族尚存，全盘他民族化就绝无可能，担心丧失民族性就是杞人忧天。”在他看来“聂耳、冼星海、萧友梅、黄自、江文也、刘天华等等正是由于学习西方经验，才得以为中国在近现代开辟出一片新天地。”在涉及“民族主义”批评的理论误区时，蔡仲德批判道：“文化相对主义纠正了单线进化论、直线进化论忽视文化进化的复杂性，忽略文化价值存在相对性的偏颇，却产生了根本否认文化的进化，根本否认文化存在共同的价值与规律的偏颇。”冯文慈[④]认为“引进学堂乐歌是中国人民的主动选择”，“学堂乐歌并非中国音乐‘全盘西化’的产物”。他认为黄自等人“虽然主张音乐的民族性、民族化，但却比较缺乏大众化的深厚根底”。也“曾经对中国音乐遗产错误地进行估计”，“仅从记谱法、乐器等几个方面和

---

① 文启明：《祭孔乐舞历史价值的再认识》，《中国音乐学》1999年第2期，第97页。

② 蔡仲德：《关于中国音乐美学史的若干问题》（上、下），《中央音乐学院学报》1994年第3期，第13—19页；第4期，第16—20页转第46页。

③ 蔡仲德：《关于中国音乐出路的人本主义思考》，《音乐学文集》（第三集），中央音乐学院学报社，2000年，第17—54页。

④ 冯文慈：《近代中外音乐交流中的“全盘西化”问题——对于批评“欧洲音乐中心论”、高扬“文化价值相对论”的认识》，《中国音乐学》1997年第2期，第55页。

欧洲音乐进行比较，就认为‘西乐确较国乐进步得多’”。邢维凯[①]认为“危机论者”所勾勒的“中国音乐文化”的几点特征，是不能够“涵盖‘中国音乐文化’这一概念属下的所有音乐现象”的。因为，他们所勾勒出的基本特征之一的“口传心授”并不是鉴别中国音乐和西方音乐的试金石，而通常是民间音乐与专业音乐所不同的承传方式。“自娱性、非舞台化、非标准化”以及“开放性操作方式”、“地区方言性”风格特征等问题也同样如此。如果我们只是拿中国民间音乐的独特性来同西方专业音乐的独特性相比较，所得出的结论又怎么能够笼统地用来说明中国音乐与西方音乐之间的整体差别呢？郭乃安[②]针对当时音乐学研究脱离创造音乐的人而一味地争执“中”“西”、“古”“今”，这些非本位问题的现实，呼吁道：“音乐学，请把目光投向人！”“音乐，作为一种人文现象，创造它的是人，享有它的也是人。音乐的意义、价值皆取决于人。”周勤如[③]针对杜亚雄在其民族音乐理论研究与批评中的问题，认为对于中国音乐理论研究的“分歧的焦点不在于要不要”做，也不在于要不要“实践母语文化教育”，更不在于要不要“批判‘欧洲文化中心论’”，“而在于如何做”。

对音乐学科建设的批评

杨燕迪[④]是此时高扬“人文主义”大旗的学者。他从现有的教科书中有关“音乐学”的定义出发，探究“名”、“实”及其文化属性：“音乐学研究音乐，但它并不属于音乐（作为实践艺术）的

① 邢维凯：《全面的现代化，充分的世界化：当代中国音乐文化的必由之路——关于“中国音乐文化自行危机论”的几点思考》，《中国音乐学》1997 年第 4 期，第 30 页。

② 郭乃安：《音乐学，请把目光投向人》，《中国音乐学》1991 年第 2 期，第 16 页。

③ 周勤如：《研究中国音乐基本理论需要科学的态度——从杜亚雄〈中国民族基本乐理〉的谬误谈起》，《中央音乐学院学报》1999 年第 3 期，第 3 页。

④ 杨燕迪：《作为人文学科的音乐学》，《中央音乐学院学报》1991 年第 2 期，第 4 页。

范畴。”“因此它的功能与意义如果仅从音乐艺术的角度去考察便会含混不清，乃至发生偏差。音乐学是‘学’，因而它归属于与艺术不同的另一个人类精神活动的家族——知识。”蔡良玉[①]以胡适的“多谈问题、少谈主义”的观念及其方法，审视中国音乐学发展面临的系列问题。其目的是使音乐学走向“更完善、更系统的轨道，使其在更高层次上得到发展”。她认为：总体来看，“将我国现行的音乐学教学、研究内容归纳为三大类——音乐史学、民族音乐学和音乐美学”的做法，“虽然符合我国的习惯，但不免有些笼统，同我们实际的音乐教学和研究也存在较大距离，同我们建立一个科学完善学科的实际需要差距就更大了”。因为“还有许多门类”，就“难于归入三大类，有的若一般地划归三大类似不易充分地发挥其独立性，如音乐批评、乐律学等等”。赵宋光[②]罗列出亟待做的“七件事”：(1)“旋律学”的学科建设问题，是当下亟待面对的问题。(2)“和谐理论”问题。(3)“琴学重建”问题。(4)对古谱的整理与挖掘，如若成功，可以预见的是“古乐复活”。(5)“国民音乐教育的全面建设”问题。(6)“民族声乐学派的全方位繁荣”问题。(7)“民族器乐的优势发挥”问题。

对先锋实验音乐的批评

1994年1月9日在北京举办的“谭盾作品音乐会”，为一度沉寂的先锋实验音乐批评引发了一层涟漪。梁茂春[③]对该次音乐会上演谭盾的《乐队剧场Ⅱ：Re》是这样评价的：“中外音乐的原始阶段和早期阶段，唱和奏、歌和舞往往是融合在一起难以分开的。谭盾在‘乐队剧场’中的试验，也是恢复音乐的这种‘原始性’的

① 蔡良玉：《为中国音乐学的发展创造条件》，《中国音乐学》1993年第3期，第84—88页。

② 赵宋光：《立字当头，破在其后》，《人民音乐》1999年第3期，第8—9页。

③ 梁茂春：《Re的交响——谭盾〈乐队剧场Ⅱ：Re〉分析》，《中央音乐学院学报》1994年第2期，第86、90页。

一种探索。”他称乐曲的结尾使人如进入佛家“彻底的舍身忘我”的“清净大舍”般的境界，在这里“似乎悟到了”“清净、宁静、超陈脱俗”。作品的核心材料——“Re”的寓意，就在于中国传统文化的“自然轮回”的观念：“万变不离其宗，万物皆在变化之中，万物又皆有联系。”王安国[①]把《乐队剧场Ⅱ：Re》与老庄哲学对应起来，认为作品在具体技法上体现出来的是庄子的“雕琢复朴”；对于谭盾作品中表现出来的与西方现代主义作曲家的“形似”问题，他认为：“表象的近似并不等于艺术上的因袭和模仿，音乐舞台上惯常应用的声音材料是有限的，而作曲家的艺术创造却是无限的。”截然相反的批评以黄晓和（以传统的审美观念进行贬斥性批评）、卞祖善（把谭盾的作品讽喻为“皇帝的新衣”）、蔡仲德为代表。蔡仲德[②]著文对谭盾的音乐会作出了尖锐批评：谭盾作品音乐会给我的突出印象有二。意识技法花样翻新，层出不穷，但却充斥奇声、怪声，而不能给人以美感；二是氛围荒诞诡秘，弥漫野气、鬼气，远离现实人生，使人茫然惑然，不知所云。谭盾的作品“继承了楚文化的表层特性而抛弃了楚文化的根本精神”，所以“对我们这些芸芸众生来说，可感可亲的不是二十世纪末的谭盾作品，倒是二千多年前的《九歌》等等”。姚亚平[③]认为谭盾的作品，与欧洲19世纪的浪漫主义音乐相互关联：“从类型上看，凯奇为代表的现代音乐与浪漫主义音乐同属于一种‘破坏型’音乐。他们的共性是对音乐中的‘束缚力量’作出反应，要求自由，想从

① 王安国：《从〈乐队剧场Ⅱ：Re〉看谭盾近作的文化意义》，《中国音乐学》1994年第2期，第5、6、8页。

② 蔡仲德：《音乐创新之路究竟应该怎样走——从谭盾作品音乐会说起》，《中央音乐学院学报》1994年第2期，第91页。

③ 姚亚平：《谭盾与浪漫派：议现代派音乐的动向——观〈鬼戏〉所感》，《人民音乐》1996年第5期，第38页。

既在的有影响的音乐势力中挣脱出来。”余少华[①]则对谭盾的“创作的诚信”与“观念冲突”问题提出质疑与批评。他认为谭盾在“香港回归庆典”仪式上演的作品《交响曲 1997：天地人》中，犯了“乱套香港本土文化”的错误，由此而引出了香港本土人的“尴尬”。“把庙街曲档的现场录音放了在其作品中，并录了 CD，却未列明演唱者或曲档的名字，对街头艺人殊不公平与不尊重，可曾考虑人家演出的版权？”

一直按照传统技法进行创作的老作曲家朱践耳，晚年后开始学习西方新技法，并以此进行自己的新创作，并引起了批评家的普遍关注。王云阶[②]称朱的创作都贯穿着“标题音乐”观念：“践耳的交响音乐作品，不论是有标题或是无标题，都是有标题性的。”即便是他在自己的作品中怎样地使用“传统技法、序列技法、系列技法”，但这些技法最终都是为他的作品的文学构思而服务的。他把这种构思称为“文学拐杖”。汪毓和[③]是这样评价朱践耳“老树新枝”嬗变过程的：“自我否定、自我超越、不断前进。”梁茂春[④][⑤]同时也关注其他的作曲家，他认为“周龙在创作他的《大曲》时，基本上没有被古代‘大曲’的结构框架框住，不论在对音乐速度、节奏的安排上，在段落组合或音乐材料上，都采取了自由取舍的态度”。对叶小钢作品的批评中，发现了作曲家创作风格

① 余少华：《〈交响曲 1997：天地人〉所带出的中西音乐创作观念冲突》，《中央音乐学院学报》1998 年第 1 期，第 49—52 页。

② 王云阶：《勇于开拓善于创新——谈朱践耳的交响曲》，《人民音乐》1992 年第 1 期，第 15 页。

③ 汪毓和：《自我否定不断超越不断前进——记作曲家朱践耳》，《人民音乐》1997 年第 5 期，第 6—10 页。

④ 梁茂春：《管急弦繁鼓声稠——听周龙〈大曲〉》，《人民音乐》1993 年第 10 期，第 21 页。

⑤ 梁茂春：《心灵的冬季——评叶小钢在美国写的几部作品》，《人民音乐》1996 年第 3 期，第 9 页。

转向问题。他还认为叶的创作明显地受到了 A. 帕特（ArvoPart）、H. 古雷斯基（HenrykMikolajGorecki）等作曲家的“‘调性回归’、‘旋律回归’等思潮的影响”。于润洋[①]面对西方现代艺术所显现出来的“浮瓶信息”，不无担心地对我国的先锋实验音乐家提出了忠告：不能否认的是，在这个过程中却往往没能摆脱艺术创造上的某种盲目性。对西方当代先锋派音乐技法的过分热衷和模仿，也许正是这种盲目性的表现。……但是作为东方的、特别是中国的音乐家应该特别清醒的是：就社会历史条件而言，我们是生活在同产生西方先锋派音乐的社会历史土壤极不相同的另外一种环境中……生根在华夏大地上的中国现代音乐显然不应走西方现代音乐的这条路。李西安[②]认为先锋音乐：“否定狭隘的社会功利，主张回归声音本体，热衷原始的蛮荒和遥远的古风；无视旋律是音乐的灵魂，注重多种手段并用以及对音色速度等的微妙处理；无视民族性的至高无上，强调个性的充分展示；甚至对一向被人们奉为神圣的‘传统’也大胆质疑，声言要创造未来。”丁善德对先锋试验音乐家试验成分过重，导致作品失去“可听性”的现实，向社会发出了“交响音乐创作要注意可听性”的呼吁。[③] 黄安伦[④]以自己创作实践指出“没调调儿”的现代技法具备“三大风险”：“音乐将丧失‘足够令人辨别’这起码的个性特点；将无从获得任何‘内在的’展开力量；其无助的生命力将短得超乎你所预期。”汪申申[⑤]认为先锋

---

① 于润洋：《“浮瓶信息”引发的思考》，《人民音乐》1995 年第6 期，第 18—20 页。

② 李西安：《移步不换形与涅槃而后生——关于中国音乐发展对策的思考》，《中央音乐学院学报》1994 年第 2 期，第 50 页。

③ 张鸿玮：《交响音乐创作要注意可听性》，《人民音乐》1994 年第 11、12 合期，第 12—13 页。

④ 黄安伦：《无调性与曲作的个性及其它——我在台湾“省交”95“作曲研习营”讲了些什么》，《人民音乐》1995 年第 6 期，第 7 页。

⑤ 汪申申：《现代主义音乐在中国的命运》，《人民音乐》1995 年第 12 期，第 28 页。

音乐“不过是在直面这个‘并不美丽的世界’之后出于无可奈何而不得不采取的一种揶揄和调侃的态度，是一种不愿意承担责任的油滑”。周海宏[①]对现代音乐美学观念作出层层剥离后，得出自己审美层面价值判断：“现代音乐留给我们的教训是，艺术的根本原则是满足人感性体验的需要，而不是满足理性认识的需要；检验音乐艺术价值的最高检察官是人的耳朵而不是哲学的观念；丰富、有序、心灵的激情与真实的情感是艺术永恒的魅力。”

对大众流行音乐的批评

在这个时期，大众流行音乐的商品化属性逐渐得到社会认可。专业理论批评家也开始以学理眼光加以理论辨析。1993 年 4 月，中国音乐美学会在中央音乐学院召开“作为社会文化现象的流行音乐”专题研讨会。大家开始思考大众流行音乐的文化学、社会学、美学、心理学等层面的学理问题。于润洋[②]的以下话语，集中代表了专业学者对大众流行音乐观念的变化：“我认为，既然流行音乐是一个客观存在，那么，不管你厌恶它，还是喜欢他，都既不能简单地无视它，鄙视它，也不能对它陷入盲目性。它并不因为你厌恶它，批判它，就不再存在；也不因为你喜欢它，赞扬它，就改变了它自身的性质和艺术品格。法兰克福学派的主将阿多诺对流行音乐的批判不可谓不深刻、不严厉。然而，这个音乐品类并没有因为这种批判而不再存在和发展。我主张，对它应该采取冷静的、分析的态度；与其批评它，判决它，不如认识它，阐释它。”曾田力[③]指出：“流行音乐以贴近生活以及大众积极参与的方式使音乐与人建立起前所未有的广泛而普遍的关系。但同时，这种文化快餐

① 周海宏：《对现代音乐的美学思考》，《人民音乐》1999 年第 10 期，第 18 页。

② 于润洋：《对流行音乐应取冷静的分析的态度》，《中央音乐学院学报》1993 年第 3 期，第 3 页。

③ 曾田力：《现代人与音乐文化精神》，《中央音乐学院学报》1993 年第 3 期，第 11 页。

方式的精神发泄和精神解脱又阻挡了人们参透历史的纵深眼光，往往限于当下处境的具体体验而失落对人的生存根本意义的追寻。”蔡仲德[1]认为，“今天的中国流行音乐品位较低（从创作、表演到欣赏都是如此），与世界优秀流行音乐相比还有较大差距”。所以“我们不能任其自生自灭，而应进行引导，加以提高”。修海林[2]提出应当在对流行音乐的研究与批评中，融入“音乐历史学”与“音乐哲学”的理性眼光。认为，“流行音乐问题的美学研究必须有音乐历史研究的支持”；在进行流行音乐问题的关注的时候，要“回答”“音乐的存在方式问题”。金兆钧[3]与钟子林[4]分别从中美两条历史线索，对流行音乐予以历时审视。金兆钧对中国新时期大众流行音乐美学观念是这样定性的：一条实际上是传统的“文以载道”的美学观念的继承和延续，只不过采取了激烈的反文化的批判态度。这可以在“西北风”和摇滚乐中得到很多证明。再一条路线可以以典型的广东流行音乐为代表，强调即时的、都市的、青少年的趣味；以及简单、直接、轻松、平庸的样式。钟子林在介绍美国情况后指出：“美国流行音乐为什么会有这样的变化，我认为音乐工业在其中起到了很大的作用。他们一旦发现某种流行音乐潜在的商业价值以后，就把它接过去，改头换面，进行大量制作和推销。不仅从中获得巨额利润，也达到了政治上引导的目的。”

梁茂春[5]认为，在流行音乐领域“东方仍在模仿西方”，值得

① 蔡仲德：《我看流行音乐》，《中央音乐学院学报》1993年第3期，第12页。

② 修海林：《流行音乐问题与音乐美学研究》，《中央音乐学院学报》1993年第3期，第13页。

③ 金兆钧：《中国新时期流行音乐创作的美学观念》，《中央音乐学院学报》1993年第3期，第7页。

④ 钟子林：《美国流行音乐中的“反叛—协调”现象》，《中央音乐学院学报》1993年第3期，第9页。

⑤ 梁茂春：《西方追寻东方——世界流行音乐发展中的“双向”追求》，《人民音乐》1997年第12期，第30—32页。

注意的是“近十年来，一些国家和地区开始重视自己国家和民族的传统音乐文化”，“连日本的摇滚乐也出现了‘地方化’的特点”，“世界其他地方纷纷出现摇滚乐”的“地方版本”，这种尝试被称为“杂交摇滚”。与此相对应，“西方努力寻找东方”，他们“对本文化不满足，尽量吸收自己传统之外的异文化因素”，“20世纪后期的许多西方流行音乐，都从中东、土耳其、印度、印尼、日本和中国吸取素材”，不仅如此，他们“还注意从哲学、美学、宗教等文化背景中寻找新的音乐观念，获取广泛的营养源”。曾遂今[①]指出大众音乐自身存在着“社会浮泛现象”，导致“大众音乐艺术价值的贬值”。李皖[②]也认为：“流行音乐本身有病，它太在乎接受了。”张彬[③]对大众流行音乐“从众行为的负效应”也担心，认为它会“对青少年的独立思考能力和创造性思维的发展都会起到一种抑制作用”。明言[④]针对“追星现象”对青少年身心造成“不同程度损害的现象”，指出：“无论是批判也好、引导也罢，均应首先获得一种客观历史的与相对冷静”的态度。同时认为该现象“不是一个音乐理论问题，而是一个社会意识形态建设中的‘信仰体系’的构建问题。对此，音乐理论界是力所不逮的”。

第二个阶段是一个“你未唱罢我已登场”的大舞台。这是一个只有“热点”、没有“中心”的时代，也是一个“群雄逐鹿”、“多元并置”的时代。有人将这种态势称为“失却中心的时代”，笔者[⑤]将这种态势比喻为“多元并存”的“话语”时代。

---

① 曾遂今：《大众音乐价值考析》，《中国音乐学》1993年第3期，第72页。

② 李皖：《在商业的齿轮里》，《读书》1994年第8期，第18页。

③ 张彬：《谈流行音乐传播中的从众现象》，《人民音乐》1997年第1期，第42页。

④ 明言：《新时期大众流行音乐的文化属性探析》，《中国音乐学》1995年第3期，第122—125页。

⑤ 明言：《多元并存状态下的“游戏规则”》，《音乐与表演》1999年第4期，第32—40页。

三、后期的全面发展阶段

20世纪末叶至2008年，是三十年的第三个阶段。经过世纪交替进入新世纪后，21世纪初叶的中国音乐艺术实践，在延续20世纪末叶蓬勃发展态势的同时，又呈现出一些新的特点。这些新特点的呈现，无一不与音乐批评实践有着直接、间接关系。在20世纪内未能成为“显学”的音乐批评学科在此时“登堂入室”，学科建设成果斐然。经过学科建设“洗礼”的音乐批评，成为社会音乐实践的有效推动力量。

由于篇幅的缘故，笔者仅就这个阶段音乐批评的关键词语作一番词语梳理。① 偏颇、讹误在所难免，敬请方家批评匡正。

2000年度中国的音乐批评，可以“新世纪、新景观”形容。这是因为：进入新世纪以后，伴随着国家改革开放运动的纵深推进，音乐界的思想解放运动也获得了空前的发展，音乐学术与批评的创新性实践成果也是不断涌现出来。这些实践与理论成果，对于音乐艺术的繁荣与发展起到了巨大的推动作用。将本年度音乐批评事件凝练之后的关键词语就是：

> 新中国音乐50年—中国音协音乐创作座谈会—三个代表—马勒、唐诗—杨荫浏—达尔豪斯—嵇康—抄袭、模仿、移植—方向、路线—三种唱法—朱践耳—李云迪—于润洋—千人一面、万人一腔

① 关键词语是一个时代、一个民族、一个行业在某一个发展节点上凸显出来的，具有象征意义的时代文化符号。对年度关键词语及时作出历史记录与理论梳理，是音乐批评历史记录、撰写的基础，也是音乐学术研究的前提。以下关键词语，取自明言：《立一个界标——21世纪10年代中国音乐批评关键词语梳理》，《音乐艺术》2010年第4期，第13—22页。

2001 年度中国的音乐批评，可以“重基础、建学科”形容。这是因为：音乐批评的理论与实践问题，应当成为中国当代音乐理论研究的重点领域。由于种种缘由，这个领域一直未能成为“显学”。在此，一些学者开始以自己的智慧与创造性劳动，为这个学科的建设与发展作出艰苦的努力。也出现了一些成果。将本年度音乐批评事件凝练之后的关键词语就是：

20 世纪中国音乐之路—重写音乐史—卞谭之争—乞灵—音乐本质—金钟奖—批评观念

2002 年度中国的音乐批评，可以“承热点、稳推进”形容。这是因为：在延续前两年蓬勃发展态势的同时，又呈现出一些新的特点。这些新特点的呈现，无一不与音乐批评的实践有着直接或间接的因果关系。在本年度，中国音乐批评领域呈现出批评实践的全面深入、观念论争的如火如荼、理论探究的持续进行的总体态势。在 20 世纪之内一直未能成为“显学”而全面繁荣与发展的音乐批评，在 21 世纪之初，便登堂入室，成为中国音乐学术的热点领域，也成为中国社会音乐艺术实践活动持续发展的有效推动力量。将本年度音乐批评事件凝练之后的关键词语就是：

音乐批评学—新民乐—卞祖善—自我复制—假唱—声乐理论建设—乐评蚂蚱

2003 年度中国的音乐批评，可以用“各司其职、各行其是”，“老虎的屁股摸不得”形容。这是因为：各学术机构、大专院校、媒体空间的批评者，按照自己的游戏规则相安无事地发展着（各司其职）；学院、主旋律、大众音乐批评各自按照自己的既定“套路”展衍着（各行其是）。不啻如此，如若音乐批评涉及某个机构

或个人的既得利益，立刻“兵戎相见”（诉诸法律）的事件，在这个年度开始“浮出水面”。将本年度音乐批评事件凝练之后的关键词语就是：

新世纪中华乐派—革命音乐—纳西古乐—贺绿汀精神—吴伯超—金色大厅—音乐批评学—指挥舞—中国民族声乐

2004年度中国的音乐批评，可以“百舸争流”、“千帆竞发”，“百家争鸣”、“百川汇海”形容。这是因为：音乐批评各个流派、机构、人物，在社会各个领域内以“千帆竞发”之势、“百舸争流”之态，批评着社会音乐生活中的各类事项；音乐批评的各种观念，在相对公平的“游戏规则”制约下，极力地发挥着自己的学术能量、思想智慧，为自己的批评观念争取“话语权”；在国势空前昌盛、思想更为解放的当代中国，音乐批评群体终于有了一个属于自己的学术组织——中国音乐家协会音乐评论学会。这个学术组织，以海纳百川的气度，将海内外音乐批评各路“群英”“融为一体”，为全面地拓展音乐批评的生存空间、深入地发掘音乐批评的理论资源，提供了机构的保障。将本年度音乐批评事件凝练之后的关键词语就是：

中国音乐评论学会—人音社杯—人格建设—王郭之争—原生态音乐—宣科官司—《东方红日》—两个怪胎—语录歌—二位一体—刀郎现象—主旋律创作

2005年度中国的音乐批评，可以“风平浪静、潜流涌动”形容。这是因为：中国音乐批评界在对基础理论的探究、对社会音乐现实问题的梳理与评价两个方面，继续作出稳步推进。本年度音乐批评在整体上保持相对平静的同时，也时常呈现出一些争论的热点

问题。将本年度音乐批评事件凝练之后的关键词语就是：

> 超级女声—刘雪庵—中国交响乐创作—科学的评论—千人一面—刘派琵琶—彭修文模式—网络歌曲—《老鼠爱大米》

2006年度中国的音乐批评，可以“丰硕成果、平时精神”形容。这是因为：在音乐批评的基础理论方面的成果是丰硕的，体现在研究成果的众多和涉及问题的广泛；在音乐批评的实践成果方面是平实的，体现在音乐理论、批评家以积极涉世的精神，对社会音乐生活中存在的诸多问题展开文化的与审美的评价活动，在貌似平和的批评话语中，饱含了学术激情与文化动力；在音乐批评的社会热点方面是平和的，体现在争论热点虽然凸显，但是没有对社会音乐文化运行的整体构成不利影响。将本年度音乐批评事件凝练之后的关键词语就是：

> 历史的批评、批评的历史—科学化—中性化—三贴近—原生态音乐—王西麟—陈其钢—女子十二乐坊—中国音乐评论网

2007年度中国的音乐批评，可以“百花齐放、百家争鸣”形容。这是因为：由中国音乐评论学会与其他领域的专家多方游说、协力推进、极力促成的中国音乐“金钟奖”，由2006年开始增设“理论评论奖”，并于2006年年底评出了第一批获奖作品；转年，中国音乐评论学会首届“学会奖”评选活动也隆重举办。继2004年12月中国音乐评论学会首届年会后，中国音乐评论学会第二届年会暨首届中国音乐评论“学会奖”评奖活动，于本年度的6月上旬在南京艺术学院举行。年会对推进学科建设、繁荣批评、发现人才、完善规范等起到积极推动作用。将本年度音乐批评事件凝练之后的关键词语就是：

第二届年会—学会奖—阿多诺—四人谈—走出西方—郎朗—王益—八荣八耻—李凌式乐评—恶俗—音乐剧—快乐男声

2008年度中国的音乐批评，可以“风诡云谲、冰火交集”形容。这是因为：本年度是中国人民、政府进入新世纪以来，遇到的政治、经济、文化、环境、生态、外交难题最多的一年，也是最令国人骄傲与自豪的一年。这些原因，都或多或少地融入国人音乐批评的现实实践行为及其成果中。所以，这个形容词语是对本年度音乐批评大环境的总体概括。音乐批评的现实实践行为，就是在这个大环境下蓬勃展开的。将本年度音乐批评事件凝练之后的关键词语就是：

第三届年会—《我和你》—于润洋—音乐评书—文艺舆情—青歌赛—评论家的操守—看图说话—国难

四、三十年的成就与问题

三十年的历程在一个国家的历史上，可谓短暂。但是，在一个把准了方向、抓住了机遇，并大胆开拓进取的国家与民族面前，三十年就是一个大展宏图的重大历史机遇期。新时期以来的中国音乐，以全新的思想观念、纷繁的艺术成就、多元的文化观念，成为新中国成立以来最为辉煌的时代。在这个时代里，音乐观念由“一元”走向了多元；音乐品种由“文革”时期的“一枝独秀”，走向了丰富多彩。音乐批评家群体，可谓当代中国音乐生活这棵“大树”上的“啄木鸟”。他们殚精竭虑、不畏风雨，以自己创造性的劳作，为“大树”的枝叶繁茂作出自己的贡献。

三十年音乐批评的成就，可以这样归纳：

1. 通过艰苦卓绝的努力，确立了“三个一”——建立了相对多元的音乐批评观念场；确立了音乐批评者的主体意识；崛起了音乐批评的本体意识。

2. 经过锲而不舍的工作，繁荣了“三类音乐”——官方意识形态建设需要的“主旋律”音乐；大众日常生活需要的流行音乐；高雅文化建设需要的学院先锋音乐。

三十年音乐批评的问题，可以这样归纳：

1. 确立“三个一”后，伴生的负面效应如何化解的问题——多元音乐批评观念场的有序建设问题（避免无序倾轧、弱肉强食弊端的扩大化）；音乐批评者主体意识过度膨胀的制约问题；音乐批评学科建设的如何进一步发展问题。

2. 繁荣“三类音乐”后，存在的内在隐忧如何解决问题——“主旋律”音乐过分注重“载道”功能的问题；大众流行音乐“低俗”、“恶俗”的问题；学院先锋音乐“玄奥”、“诡谲”的问题。

这些，将是未来音乐批评与音乐创作表演实践中共同面对的理论与实践的长期命题。

综上，三十年的新时期是一个充满了勃勃生机的时期，也是一个实现中国人许多文化夙愿的时期。这些夙愿的实现，音乐批评功不可没。

参考书目

明言：《20世纪中国音乐批评导论》，北京：人民音乐出版社，2002年。

明言：《音乐批评学》，北京：中央音乐学院出版社，2003年。

居其宏、乔邦利：《改革开放与新时期音乐思潮》，北京：中央音乐学院出版社，2008年。

梁茂春、明言：《20世纪中国音乐史论研究文献综录——中国当代音乐史卷》（1949—2000），北京：人民音乐出版社，2008年。

明言：《20世纪中国音乐批评文献导读》，上海：上海音乐学院出版社，2010年。

中国音乐年鉴 · 2009 ·
· 专题综述 ·

2000 年以来古谱研究综述

吴志武

古谱研究是一个方兴未艾的领域，自 2000 年以来，在各类刊物上共发表了一百多篇相关的论文，研究的深度与领域都得到大大拓展。在这些论文中，既有对过去研究热点的持续研究，如敦煌乐谱研究、古琴研究等，也有对过去较少关注的对象进行探讨，如《九宫大成》谱、一些民歌曲谱；既有微观层面的考证，也有宏观层面的关照；既关注本国各种古谱，同时也放眼东南亚其他国家的古谱。以下将这些研究成果概括为九个方面进行综述。

一、古谱研究概论

这里所说的概论是指站在宏观角度探讨中国

古代记谱法的特点，或是概说某一类别的记谱法。王耀华对传统音乐记谱法的特点进行分析研究后，总结归纳如下几点：音高的定量与音值的定性；谱简腔繁与骨谱肉腔；中国传统音乐乐谱与乐器、乐律、乐调之间联系紧密。这种紧密的联系是中国文化整体观的体现，它反映了律、调、谱、器之间融为一个整体的关系。乐谱与乐器、乐律、乐调之间紧密相关的整体性规律，是各种不同历史时期不同乐种的共有规律。① 林友仁对中国古谱的反复思考，提出再认识的观点：任何一种谱式的设计，一种记谱法的确定，决不单纯是调高、音高、音色、节拍、节奏、速度、力度等音乐构成符号的选择与诠释。② 应该看到，在一种记谱体系的深层与背后，起支配、制约作用的是音乐观念（音乐意识）与音乐传授的方式。按照这个观点，记录同一音乐观念下音乐的谱式，确实存在适应、不适应，完善、不完善的差别，但不能违背这个前提，对不同观念的乐谱作先进与落后、科学与不科学的比较。至于音乐观念、音乐意识，我们亦很难以一个绝对的标准进行价值判断。从历史的角度看，也许是此一时彼一时。即使历史上出现了惊人的相似之处，那也不是简单的重复、再现，而是赋予了新的内容、新的形式，它站在一个新的历史高度。修海林发表了两篇有关古谱译解的文章，分别对古谱研究中的音乐经验法与历史文献法、乐谱的符号系统与解释系统、音乐风格的量化判断与质性判断三个学理层面的问题进行了探讨。认为在唐代琵琶谱的研究过程中“音乐经验法”的运用最多，“文献研究法”运用较少；作为“生命存在”的符号系统不能脱离“恢复生命”的解释系统；对译谱的量化判断与质化判断

---

① 王耀华：《中国传统音乐记谱法特点初探》，《中国音乐学》2006年第3期，第6—15页。

② 林友仁：《在谱式的背后——对中国古谱的再认识》，《音乐艺术》2001年第4期，第44—47页。

的不同理解，都可能直接导致译谱的差异，这种不同也可能由演奏法造成。① 王小盾、陈应时合作撰文，认为唐传古乐谱基本上是器乐谱，不应随意夸大它的音乐文学价值；唐代曲拍有丰富多样的表现形式，不存在一个普适于诸多乐曲的曲拍—句读对应规则；为古谱配辞须达到词、曲在段式、句式、拍式等方面的一致，而不能忽略谱中的乐理。并提出一种结合文献、文物、民间遗存，建立音调与历史的对应关系的研究思路。②

学者对工尺谱这一类别记谱法也进行了讨论，如王耀华对工尺谱的类别和总体特色、音高时值唱奏手法的记写、谱字的乐学内涵等作了初步的探讨。③ 吴晓萍从工尺谱的本质特征、与传承方式相联系的框架性特征、谱字的多义性、与传统乐律学的关系等四个方面，探讨工尺谱的文化内涵，认为工尺谱并不只是一种简单的记谱法，它的背后蕴藏着传统音乐深刻的文化内涵。④ 姜姝通过对历史文献和现存乐谱的发掘与梳理，对工尺谱名、谱字的源流及字体的流变进行了新的考释与补证。认为工尺谱名系乐人遵循中国古代文化中的“宫为首”、“宫商相和”的传统观念而命名。其谱字效仿五音声韵并加以简化，又与管色演奏实践相联系而形成，出现在战国时期以后。其字体以书写、应用为前提，正、草混用，体现了中国书法艺术的个性化特征。⑤

① 修海林：《有关古谱译解学理层面的几点认识》，《中国音乐》2002年第1期，第20—21页；《对古谱译解与音响再现学理层面上的认识》，《音乐艺术》2002年第1期，第16—18页。

② 王小盾、陈应时：《唐传古乐谱和与之相关的音乐文学问题》，《中国社会科学》2000年第5期，第166、176、208页。

③ 王耀华：《中国传统音乐工尺谱之特色及其它》，《黄钟》2007年第1期，第86—95页；第2期，第2、87、96页。

④ 吴晓萍：《中国工尺谱的文化内涵》，《中国音乐学》2004年第1期，第84—91页。

⑤ 姜姝：《工尺源流补证》，《中国音乐》2008年第3期，第42、46、111页。

二、敦煌乐谱研究

敦煌乐谱研究自上世纪80年代以来一直是古谱研究的一个热点领域，国内一批学者先后发表一系列研究成果。经过近二十年的讨论，在某些问题上达成一定共识，但在定弦法、节奏等方面仍然存在较大分歧。在此期间，作为敦煌乐谱研究的重要代表人物，陈应时又有了重要发现，其成果体现在《敦煌乐谱同名曲〈倾杯乐〉的旋律重合》[①] 中，他将P3808中的第12首《倾杯乐》以"变宫为角"的转调方法，将其转成B角调的《倾杯乐》，然后与第3曲《倾杯乐》对照比较；又将第3曲《倾杯乐》以"清角为宫"的转调方法，将其转为C宫调的《倾杯乐》，然后与12曲进行比较，结果发现两曲旋律是重合的。从而确证林谦三1955—1957年推定的敦煌乐谱第一组10曲的Bdga定弦并没有错。

应有勤也发表相关研究成果，他提出了"急返拨"符号，比较验证林谦三、陈应时、叶栋、席臻贯等人译谱的可行性，从另一个角度验证了陈应时"掣拍说"理论的正确。他的另一个研究结论是，敦煌琵琶谱的节奏与演奏手法密切相关，掣号是正反拨连续动作的标记，敦煌琵琶谱的符号中，唯有"敦"包含了两种属性：一是音高；二是单位时值。其他符号则只有表述时值的属性而无音高属性。左手技法扣、弛音等主要与控制音色有关，它们可能只是全部扣、弛音中的一部分；右手技法拽、掣主要与控制节奏有关，"双掣"和"火"只是其中的个别现象。[②] 上海的另一位学者庄永

---

① 陈应时：《敦煌乐谱同名曲〈倾杯乐〉的旋律重合》，《音乐艺术》2005年第4期，第89—93页。

② 应有勤：《敦煌琵琶谱节奏译解——"掣拍说"与反拨研究的殊途同归》，《音乐研究》2002年第1期，第57—64页；《敦煌琵琶谱的节奏与演奏手法密切相关》，《音乐艺术》2000年第3期，第61—69页。

平也在此前研究基础上先后发表了六篇敦煌乐谱的研究论文。[①] 作者参照其他存世日本同名器乐曲进行校勘与研究，认为敦煌乐谱中的反复记号是以严格的六谱字、八谱字、四谱字拍式为基础的，指出“侧商调”的具体音位，以及侧商调名称的由来，敦煌乐谱的三组是越调、二组是侧商调，正好反映了正侧两调的关系。

三、古琴曲谱研究

2000年以来的古琴研究主要集中在琴曲、琴谱研究方面，内容涉及琴曲的版本、音乐形态、打谱、琴律等方面。

有关琴曲研究的论文比较多。吴文光《〈碣石调·幽兰〉研究之管窥》[②] 一文回顾总结了《碣石调·幽兰》在国内的几个研究阶段：即1911—1914年间杨宗稷的研究；1953—1956年间的研究与打谱；1978年作者自己对其研究与打谱。王建欣的博士论文《〈五知斋琴谱〉四曲研究》[③] 对《五知斋琴谱》中的《墨子悲丝》、《汉宫秋月》、《潇湘水云》、《胡笳十八拍》等四首乐曲从版本、流变、音乐形态、创作特点等几个方面进行音乐学分析。并以此为基础，总结了明清时期琴乐的美学追求及艺术成就。

司冰琳考察《枯木禅琴谱》的四个版本，书名含义，勾勒是

---

① 庄永平：《敦煌乐谱〈长沙女引〉曲校勘与研究》，《音乐探索》2000年第1期，第32—35页；《唐传〈酒胡子〉曲校勘与研究》，《星海音乐学院学报》2003年第1期，第45—47页；《〈泛龙门〉曲校勘与研究》，《星海音乐学院学报》2003年第2期，第35—38页；《论〈敦煌乐谱〉中的反复记号运用》，《星海音乐学院学报》2007年第1期，第37—40页；《〈敦煌乐谱〉第6、8、9曲校译》，《音乐探索》2008年第1期，第7—9页；《“侧商调”研究——兼论〈敦煌乐谱〉二、三组乐曲调式》，《音乐探索》2008年第4期，第22—25页。

② 吴文光：《〈碣石调·幽兰〉研究之管窥》，《中国音乐》2000年第2期，第26—30、22期。

③ 王建欣：《〈五知斋琴谱〉四曲研究》，中国艺术研究院博士学位论文，2002年。

书作者空尘和尚的生平、师承、琴学活动；主要分析了《枯木禅琴谱》收录的《独鹤与飞》、《云水吟》、《那罗法曲》、《枯木吟》四曲作者自创琴曲，以及《莲社引》、《怀古曲》与《思贤操》三首琴歌，通过以上分析与考证，可以看出《枯木禅琴谱》与《五知斋琴谱》和《自远堂琴谱》一脉相承的关系。① 赵春婷通过分析比较现存16个版本多段体琴歌《阳关三叠》，认为多段体形式的琴歌《阳关三叠》在整个琴歌《阳关三叠》的流传发展中起着承前启后的历史作用，并在曲调、结构上对三段体琴歌《阳关三叠》有很大影响。明代以多段体琴歌《阳关三叠》为主，至清代逐步让位于三段体琴歌《阳关三叠》。②

王德埙探讨了文字记谱法的内在矛盾：实记与所记的矛盾，先人为解决这一矛盾做了三方面的探寻，即寻找新的乐符，重走汉字谱之路（《碣石调·幽兰》谱即为此例），创造古琴减字谱。③ 谢俊仁认为《大还阁琴谱》之前的古琴记谱法徽位间之按音，是用“简略”的记谱法，只写单一徽位的按音，如果准确地按正徽位，弹奏时不论用三分损益律或纯律调弦，均会出现效果不好的混合律。所以，单一徽位的按音亦可以是“简略”之记谱，音位可因应音律而按在徽位微上或微下。明朝调弦法之单一徽位按音，便不可以用作证据，去论说琴曲是否用纯律。④ 严晓星认为《龙吟馆琴谱》的辑撰者就是清代礼部右侍郎毛式郁，而《龙吟观琴谱》一

① 司冰琳：《〈枯木禅琴谱〉研究及作者考证》，《中国音乐学》2008年第1期，第8—16页；《〈枯木禅琴谱〉内容与创作琴曲研究》，《音乐研究》，2008年第2期，第71—78页。

② 赵春婷：《多段体琴歌〈阳关三叠〉研究》，《中央音乐学院学报》2005年第1期，第80—88页转第64页。

③ 王德埙：《论文字记谱法的内在矛盾》，《星海音乐学院学报》2000年第3期，第11—14页。

④ 谢俊仁：《明朝琴谱所记徽位是否为“简略”记谱》，《中国音乐学》2002年第3期，第56—59页。

名可能是徐立孙、邵大苏因其师王燕卿山东口音所误。[①] 罗文从调式、曲体结构、旋法特点、演奏特色等几个方面，将《平沙落雁》现存的八种传谱做了比较分析。[②]

关于打谱研究方面的论文主要有：戴晓莲《〈修禊吟〉打谱后记》、《合参琴谱——个性化的打谱体现》二文[③]分析了打谱的现状，重点阐述了采用多个琴谱参合在一起的打谱（即“合参琴谱”）的形式对形成个性化打谱的重要性。马如骥在《古琴曲〈秋鸿〉打谱探讨》一文中介绍了自己打谱的过程，以及在打谱过程发现的一些问题，比如《神奇秘谱》小标题出现的问题亦间接证明了朱权非《秋鸿》的作者。[④] 章华英对古琴打谱时乐谱版本选择提出自己的看法：在择定打谱琴曲后，需要运用版本学的方法，对琴谱不同的写本与刻本进行甄别，鉴定琴谱的版本类型，进而分析、研究该琴曲所据各谱本的指法特点、传承关系、版本源流等。[⑤]

古琴形态学研究方面主要包括节奏、旋律、音程、结构、调式等方面。匡学飞就古琴的节拍、音程、音色、材料发展与结构谈了自己的认识，认为古琴曲旋律中包含“有定拍但无定节”和“无定拍也无定节”的节拍形态、宽跨度音程及多种音色的集中组合、初始主题材料因素贯穿始终“裂变—重组”的再生性发展手法与

① 严晓星：《〈龙吟馆琴谱〉补说——兼谈〈梅庵琴谱〉版本》，《南京艺术学院学报》2007年第3期，第43—48页。

② 罗文：《古琴曲〈平沙落雁〉版本比较研究》，《中国音乐学》2003年第1期，第124—135页。

③ 戴晓莲：《〈修禊吟〉打谱后记》，《音乐艺术》2002年第4期，第92—95页；《合参琴谱——个性化的打谱体现》，《中国音乐》2001年第2期，第35—37页。

④ 马如骥：《古琴曲〈秋鸿〉打谱探讨》，《音乐与表演》2006年第1期，第60—63页。

⑤ 章华英：《古琴打谱之谱本选择及源流辨析》，《音乐与表演》2006年第3期，第7—16页。

结构原则，这些特点都值得我们学习。① 杨春薇对《普庵咒》乐谱版本进行音乐形态学的比较与分析。② 李村对《碣石调·幽兰》的定弦、律制、结构、调式、旋法、泛音、音程等方面进行分析总结。此外，她还探讨了古琴减字谱的节奏问题。③

这期间，关于琴律的研究成果相对较少。陈应时据《东皋琴谱》中所载两首操缦曲《调弦入弄》和《操缦引》，对《东皋琴谱》所用的琴律进行探讨。通过分析可知《调弦入弄》产生纯律五声音阶，《操缦引》产生五度相生律音阶。两种音阶并存于此谱中。④ 李玫提出古琴减字谱具有律学表述方面的功能，是律学理论与实践相结合的文本，值得做进一步深入研究。她还用现代律学的分析方法解读古代琴学文献《琴书大全》中的律学资料，通过整理可以发现蒋氏系统存在两点矛盾，而其中的“十徽微上”表述，正反映了实践与理论的冲突。运用相对波长这种新的分析手段，也在分析中被证明具有科学性与可操作性。⑤

其他的研究还有丁晓君、叶婞婷、周昌乐《古琴减字谱的编码与编辑方法》⑥，从古琴减字谱自身特点出发，设计出一种减字谱的编码与编辑方法，并介绍减字谱编辑软件系统。以此推动古琴

---

① 匡学飞:《对古琴曲旋律形态特征的几点认识》,《黄钟》2007 年第 1 期，第 40—47 页。

② 杨春薇:《〈普庵咒〉研究》,《中国音乐学》2000 年第 4 期，第 83—95 页。

③ 李村:《琴曲〈碣石调·幽兰〉分析》,《交响》2008 年第 3 期，第 39—48 页;《谈古琴减字谱的节奏问题》,《交响》2008 年第 1 期，第 26—28 页。

④ 陈应时:《论〈东皋琴谱〉的琴律》,《黄钟》2003 年第 2 期，第 117—121 页。

⑤ 李玫:《古琴减字谱中的隐藏智慧——古琴谱中独有的律学资料展现出琴律发展历程》,《中国音乐》2008 年第 1 期，第 96—100、102 页;《用现代律学的方法解读蒋克谦〈琴书大全〉所传以徽间徽外寸分厘数》,《音乐艺术》2003 年第 3 期，第 5—14 页转第 3 页。

⑥ 丁晓君、叶婞婷、周昌乐:《古琴减字谱的编码与编辑方法》,《中国音乐学》2008 年第 2 期，第 93—96 页。

艺术的传播。[1]

四、宋元时期几种古谱研究

宋元时期留传下来的古谱数量较少，研究成果相对来说也不多。吴文光、赵晓楠据杨荫浏先生 1957 年提供的线索，在宋人史浩《鄮峰真隐漫录》书中找到大曲《柘枝令歌头》和《柘枝令》的俗字谱。此谱为现存最早的宋代俗字谱。作者对该书的各种版本、俗字谱字进行了考释，初步翻译了曲谱，对大曲《柘枝令歌头》和《柘枝令》的宫调、唱奏方式作出推测，并对此谱的历史地位与价值作出评价。[2] 蒲亨强通过对《玉音法事》的研究，认为玉音即法事即仙乐。《玉音法事》即道乐曲集。更准确地说，这部道乐曲集主要是用于教习与具体运用中的教本。[3]

张红梅发表了三篇相关论文，分别讨论姜白石《凄凉犯》的宫调问题，十首《越九歌》的音乐学分析以及对《白石道人歌曲》中《越九歌》和《风雅十二诗谱》的调式形态属性分析。[4]

---

① 丁晓君、叶婞婷、周昌乐：《古琴减字谱的编码与编辑方法》，《中国音乐学》2008 年第 2 期，第 94—97 页。

② 吴文光、赵晓楠：《关于大曲〈柘枝令歌头〉、〈柘枝令〉俗字谱及其考、译》，《中国音乐学》2000 年第 4 期，第 71—82 页。

③ 蒲亨强：《〈玉音法事〉所载音乐史料研究》，《乐府新声》2007 年第 3 期，第 79—83 页。

④ 张红梅：《姜白石之〈凄凉犯〉研究》，《中央音乐学院学报》2007 年第 1 期，第 13—20 页；《姜夔〈越九歌〉的音乐学分析》，《中国音乐学》2005 年第 3 期，第 91—98 页；《三种南宋乐谱中雅乐音阶商调式乐曲的宫调分析》，《交响》2008 年第 4 期，第 28—35 页。

五、民歌古谱研究

2000年以来，很多学者开始关注古代留传下来的民歌曲谱，并开展相应的研究，取得一些成果。徐元勇对《借云馆曲谱》内容、旋律来源、词曲结合、演唱、记谱等方面作了较全面的研究。他另有一文对《小慧集·小调谱》收录的七首俗曲音乐作品《纱窗调》、《绣荷包》、《叹五更》、《红绣鞋》、《杨柳青》、《凄凉调》、《鲜花调》及《续小慧集》中的《板桥道情》作了考源与分析。[①] 板俊荣、张仲樵《【马头调】（连板）的艺术特征与曲谱破译》[②] 对《白雪遗音》中唯一的曲谱【马头调】（连板），从其词格特征、曲谱结构、旋法逻辑出发进行解译，还引入【寄生草带尾】和【岭儿调】与其进行比较，三者均为“同构异名”的俗曲曲牌，或者说它们为同一“母曲”的不同称谓。仲立斌从《码头调》名称的由来以及古代文献中的《码头调》、《码（马）头调》在中国传统音乐中的存在形式、进行了比较研究。认为大调曲子《码头调》与《借云馆曲谱》中的两首《马头调》存在“血缘”关系，《借云馆曲谱》中的两首《马头调》是大调曲子《码头调》较早的源头，大调曲子《码头调》是明清时代的小曲在今天传统音乐中的活态保存。[③]

冯光钰对明清三首俗曲【银纽丝调】、【纷荷包调】、【对花调】进行初步考证，认为这些民歌虽经长期传唱演化，但各地变

---

① 徐元勇：《华秋蘋〈借云馆曲谱〉研究》，《中国音乐》2005年第4期，第80—84页；《〈小慧集〉之“小调谱”研究》，《中国音乐》2007年第4期，第71—76页。

② 板俊荣、张仲樵：《【马头调】（连板）的艺术特征与曲谱破译》，《徐州师范大学学报》2005年第6期，第133—135页。

③ 《大调曲子〈码头调〉与〈借云馆曲谱·马头调〉之比较》，《黄钟》2008年第3期，第34—40页。

体“万变不离其宗”①。王桂芹简要介绍了《小慧集》中的《茉莉花》与英国学者翰·巴罗《中国游记》中用五线谱记录的《茉莉花》。②

六、宫谱、曲谱研究

明清时期戏曲音乐发展繁荣，大量的宫谱、曲谱刊印流传下来，其中很多谱子附有工尺音高、板眼记号，这为学界从音乐视角展开相关研究提供了可能。吴志武发表了关于《新定九宫大成南北词宫谱》的系列研究成果，这些论文有从文献学角度全面考证了《九宫大成》曲文、曲乐的来源，也有从乐律学角度考证《九宫大成》的宫调运用，以及其与唐宋燕乐宫调、元代“宫调声情”的关系等，获得了很多新的认识，比如，在曲牌数量的统计上，《九宫大成》收南曲曲牌1528首，又一体1233首，南曲总数为2761首；北曲曲牌619首，又一体1086首，北曲总数为1705首；计单曲总数为4466首；收北套曲186套，南北合套36套，共计222套，以单曲计共2132首；《九宫大成》按单曲计算总数为6598首；就曲乐而言，其来源主要有《南词定律》、清宫戏、《太古传宗》，以及其他姊妹艺术的音乐；补充了前贤著述中一些遗漏，发现《九宫大成》收录的朱有燉杂剧乐谱；明清曲谱中的宫调实质

① 冯光钰：《明清俗曲【银纽丝调】【纷荷包调】【对花调】考略》，《星海音乐学院学报》2001年第4期，第32—36页。

② 王桂芹：《〈茉莉花〉最早的曲谱文献》，《乐府新声》2005年第3期，第40—41页。

均非真正意义上的唐宋燕乐二十八调等。①

谭雄在《太古传宗琵琶调西厢记》研究方面发表了数篇研究成果，对《太古传宗》进行较全面的分析研究。②

其他研究还有吴志武《一份珍贵的“南杂剧”乐谱——俞樾的杂剧〈老圆〉》一文分析总结了俞樾的南杂剧作品《老圆》一些特点：即采用南北合套形式，北曲部分保留了元杂剧的一些特征，南曲部分运用了典型的传奇中的赠板，基本遵守北曲用七声，南曲用五声的原则，并将二者统一在一个剧中，既有元杂剧的特点，又有传奇的因素。其结构既不同于元杂剧的四折一楔子，也不同于传奇剧数十出的长大规模，这种结构是南杂剧的一种创新。③ 陈新凤《〈纳书楹曲谱〉的记谱法与昆曲音乐》一文谈到《纳书楹曲谱》具有的几个特点：即板眼点定的记谱法标志着中国音乐节拍法的成熟；谱繁腔更繁；曲谱兼容地域特征及曲家流派；体现民间音乐文

---

① 吴志武：《残本〈曲谱大成〉与〈九宫大成〉的比较研究》，《浙江艺术职业学院学报》2007 年第 2 期，第 48—55 页；《〈南词定律〉与〈九宫大成〉的比较研究》，《交响》2007 年第 4 期，第 33—39 页；《〈新定九宫大成南北词宫谱〉收录的清宫戏》，《南京艺术学院学报》2008 年第 1 期，第 26—31 页；《〈九宫大成〉收录的宋元南戏与明清传奇考》，《星海音乐学院学报》2008 年第 3 期，第 20—26、32 页；《〈新定九宫大成南北词宫谱〉收录的元明杂剧考》，《天籁》2008 年第 1 期，第 11—18 页；《〈太古传宗〉与〈九宫大成〉的比较研究》，《天籁》2008 年第 4 期，第 54—63 页；《〈九宫大成〉宫调与燕乐二十八调之关系》，《音乐研究》2008 年第 2 期，第 59—70 页。

② 谭雄：《〈太古传宗琵琶调西厢记〉乐谱初探》，《韩山师范学院学报》2006 年第 4 期，第 61—67 页；《〈太古传宗琵琶调西厢记〉记谱形态及译谱方法研究》，《交响》2004 年第 2 期，第 13—20 页；《〈太古传宗〉乐谱的研究价值探微》，《天籁》2004 年第 3 期，第 22—28 页；《〈太古传宗〉乐谱的历史境遇与历史价值》，《韩山师范学院学报》2004 年第 2 期，第 58—65 页；《对〈太古传宗〉与〈纳书楹曲谱〉中〈西厢记〉曲谱的比较研究》，《天籁》2006 年第 2 期，第 39—46 页。

③ 吴志武：《一份珍贵的“南杂剧”乐谱——俞樾的杂剧〈老圆〉》，《交响》2008 年第 3 期，第 10—12 页。

化与文人文化的结合。[①]

七、民间乐种乐谱研究

现存的很多民间乐种与古代音乐有着千丝万缕的联系，被音乐界称为“活化石”。自2000年以来，民间乐种的研究也取得不少成果，主要集中在西安鼓乐与南音的研究方面。

褚历的系列文章对西安鼓乐中的锣鼓乐、套词、北词、南词、外南词、京套的曲式结构形态进行了概括与分析，对大乐独特的曲名、庞大而严谨的结构以及历史背景等因素分析，认为西安鼓乐中的大乐源于宋代燕乐。[②] 吴晓萍围绕西安鼓乐谱的中的宫调、术语符号、哼哈、音阶、调号等翻译问题进行讨论，作者还翻译了鼓段曲《殿前喜》。她另从西安鼓乐“四调”的性质、音阶形态、“以上代勾”问题、“同均三宫”问题、西安鼓乐宫调与其他乐调的关系等五个方面，梳理了西安鼓乐宫调问题的研究状况，并提出自己的思考。[③] 郑荣达通过对西安鼓乐传谱和译谱的对照比较，探讨六调、尺调、上调、五调四个调的基本形态和存在的意义。[④]

南音有数种明清时期的古谱传世，李寄萍发表三篇论文，对三种南音传世古谱《明刊三种》、《道光本《琵琶指法》、咸丰本

① 陈新凤：《〈纳书楹曲谱〉的记谱法与昆曲音乐》，《音乐研究》2006年第2期，第27—31页。

② 褚历：《西安鼓乐中锣鼓乐的曲式结构》，《中国音乐学》2000年第2期，第113—128页；《西安鼓乐中套词、北词、南词、外南词、京套的曲式结构》，《交响》2001年第2期，第17—24页；《西安鼓乐中的大乐》，《中国音乐学》2004年第2期，第96—104页。

③ 吴晓萍：《西安鼓乐俗字谱的译读》，《中央音乐学院学报》2003年第4期，第39—47、67页；《西安鼓乐宫调问题研究述略》，《黄钟》2004年第1期，第60—64页。

④ 郑荣达：《西安鼓乐调的猜想》，《中国音乐学》2004年第1期，第77—83页。

《文焕堂指谱》及一些独特谱字进行探讨。[①] 相关研究还有郑国权《世上少有的袖珍写本琵琶指谱——略谈160年前的〈道光指谱〉的发现与出版》，分析介绍了新发现的泉州弦管（南音）谱《道光指谱》，这份抄于清道光六年（1846）的乐谱是迄今发现的年代最早的指谱、唯一的盒装袖珍本，它的发现证明了弦管的记谱方法在当时就已相当完善，也为我们了解记谱的传承提供了珍贵的资料。[②] 张兆颖探讨了南音工尺谱指法符号"0"的含义并对其常见的四个汉字"撚"、"撵"、"撻""撞"所表达的意义进行考辨。[③]

关于潮州乐谱的研究成果不多，主要有：陈天国发表文章总结性阐明潮州二四谱、工尺谱、锣鼓经的谱式、历史及其特有的功能。探究二四谱的使用范围、调体名目、起源说法，提出二四谱可能是中国古"乐"的乐谱的新构想。并对潮州民间乐谱的音律、节奏、板式、调门、速度、解读及有关发展问题也作探讨。[④] 另外，黄少枚生前也有两篇相关研究。[⑤]

---

① 李寄萍：《清刊孤本工乂谱字研究》，《乐府新声》2006年第1期，第28—32页；《明清弦管南音文献之"撩拍、谱字"探》，《乐府新声》2006年第4期，第57—62页；《道光本〈琵琶指法〉之"独一"研究》，《乐府新声》2007年第3期，第93—95页。

② 郑国权：《世上少有的袖珍写本琵琶指谱——略谈160年前的〈道光指谱〉的发现与出版》，《音乐探索》2006年第4期，第3—6页。

③ 张兆颖：《试析泉州南音工尺谱"撚"——"0"》，《中国音乐》2003年第2期，第46—48页。

④ 陈天国：《潮州古谱研究》，《星海音乐学院学报》2002年第1期，第30—38页；第2期，第20—27页。

⑤ 黄少枚：《潮州二四谱腔谱关系研究》，《交响》2005年第3期，第21—23页；《浅谈潮州二四谱所体现的文化内涵》，《乐府新声》2005年第3期，第42—46页。

八、韩日古谱及中日韩古谱的比较研究

陈应时认为日本的《天平琵琶谱》、《五弦琵琶谱》与中国的《敦煌琵琶谱》是属于同一类记谱法体系的早期琵琶古谱。作者对几位主要学者的译谱进行比较，认为大家都没有对“、”符号给予充分的论证。他受林谦三推定的两组琵琶定弦启发，从乐谱自身的旋律形态中寻求解释“、”号的论据，结果在同名曲《水鼓子》中找到以“、”作为“一掣减一字”的节拍法符号的论据，而且这种解译理论不仅在《敦煌琵琶谱》中如此，在《五弦琵琶谱》和《天平琵琶谱》中亦如此。他在另一篇论文中比较分析了古代中国和朝鲜的乐律学论著中关于律吕和宫调的图解，指出童斐《中乐寻源》等现代著作中对古代宫调图的误解造成了左旋、右旋和顺旋、逆旋相配错位。[1] 郑锦扬讨论了日本明治17年出版的《洋峨乐谱·坤》所收的《漳州曲》，作者从歌词语音、文献、翻译、音乐特征等方面对此曲作了分析，认为《漳州曲》是其时流传日本的一个佐证，它与今存漳州的传统情歌——褒歌《大溪出有溪边沙》也有相似之处。[2] 徐元勇认为《魏氏乐谱》可以按照中国音乐看待和进行研究，但忽视了其中的“日本因素”，应该注意《魏氏乐谱》是在日本生成、传授、流播、兴衰，以及与日本音乐及日本文化发生着碰撞与相互影响的事实。认为可以运用日本传统音乐的理论和手段，对曲谱进行一些日本音乐的分析；二是与我国明清

---

① 陈应时：《中日琵琶古谱中的“、”号——琵琶古谱节奏解译的分歧点》，《音乐艺术》2002年第1期，第11—15页；《古代中国和朝鲜的律吕、宫调图解》，《中国音乐学》2006年第2期，第84—93页。

② 郑锦扬：《〈洋峨乐谱·坤〉所载〈漳州曲〉初探》，《音乐艺术》2003年第2期，第65—69页转第5页。

俗曲进行比较研究。[①]

远滕彻《围绕〈新撰乐谱·乐目录〉的诸问题》[②]《新撰乐谱》是源博雅（918—980）在康保三年（966）编写的日本现存的最古的横笛乐谱，作者对2002年日本宫内厅书陵部发布的室町时代抄写的《新撰乐谱》收录的曲子目录进行分析研究，认为该谱中收录有唐朝大曲，还有从百济传来的吴乐的伎乐、林邑乐、度罗音乐、筑紫诸县等音乐，文中还提及同时被发现的《珍乐类》乐谱。[③] 另有东亚国际古谱会议上外国学者提交的报告在中国期刊上发表，如伦勃朗·沃尔普特（Rambrandt F. WolPert）《重译中日器乐谱》、[④] 斯蒂文·奈尔森（Steven G. Nelson）《〈仁智要录〉中几首独奏筝曲以及其他早期筝谱》，后者主要考察了《仁智要录》和《类筝治要》的定弦法、记谱要素。[⑤]

九、其他乐谱研究

吴晓萍对《弦索备考》与华秋苹《琵琶谱》、李芳园《南北派十三套大曲琵琶新谱》、沈浩初《养正轩琵琶谱》中的四首相同族源的曲目进行比较研究，探讨弦索乐《弦索备考》与琵琶音乐相互关系，以及中国传统器乐在传承与演变过程中的某些特点和规律。[⑥] 谢建平对有关华秋苹《琵琶谱》一些既有观点提出不同看

---

① 徐元勇：《〈魏氏乐谱〉研究》，《中国音乐学》2001年第1期，第129—144页。

②③ ［日］远滕彻：《围绕〈新撰乐谱·乐目录〉的诸问题》，《黄钟》2008年第1期，第45—50页。

④ 伦勃朗·沃尔普特（Rambrandt F. WolPert）：《重译中日器乐谱》，《音乐艺术》2005年第4期，第7、96—100页。

⑤ 斯蒂文·奈尔森（Steven G. Nelson）：《〈仁智要录〉中几首独奏筝曲以及其他早期筝谱》，《音乐艺术》2005年第4期，第7、101—104页。

⑥ 吴晓萍：《〈弦索备考〉与传统琵琶谱同族曲目之比较研究》，《中国音乐学》2000年第2期，第58—70页。

法：《琵琶谱》的编订始于嘉庆丁丑年间（1817），完稿于嘉庆戊寅年秋月（1818），正式刊行于嘉庆己卯年（1819）；将华秋苹定为“头一个为之定出指法符号”是错误认识；华秋苹自己认为是“辑录”，并无任何“创订”之处；也并非华秋苹第一个“创订”，确切地说是华氏兄弟（其弟华文桂）共同根据民间原传谱“辑录”。[1]

章红艳选取《塞上曲》流传中具有代表性的演奏版本“平湖派”、“浦东派”、“汪派”等三个流派，从《塞上曲》乐谱应用、曲调润色、弹奏指法及传谱与实际演奏等方面，分析了它们在不同流派中呈现出的差异。[2] 丛铁军对清人毛奇龄在其撰著的《竟山乐录》书中收录的明人朱权所传唐曲《叹疆场》、《大酺乐》两首进行探索和研究，并作译谱。[3] 刘羚驹、周·特古斯《论清代宫廷音乐中的“蒙古乐曲”》一文将《律吕正义后编》中收录的蒙古乐曲《笳吹乐章》和《番部合奏》与蒙古萨满教音乐、蒙古可汗祭祀歌以及民歌进行比较，发现它们之间存在密切的联系，由此证明清代宫廷中的“蒙古乐曲”是受到了蒙古族民间音乐的影响而后生成发展的音乐产物。[4] 陈秉义从宏观上对《阳关三叠》这首作品的历史衍变和流传情况作了整体的叙述，并对其在明、清、中华民国和中华人民共和国等不同时期在版本、衍变和发展等方面进行研究。[5] 吴志武《朱载堉的〈乡饮诗乐谱〉研究——为纪念朱载堉诞

---

① 谢建平：《华氏〈琵琶谱〉若干问题探讨》，《音乐艺术》2000年第3期，第12—14、3页。

② 章红艳：《〈塞上曲〉源流》，《音乐研究》2002年第4期，第67—72页。

③ 丛铁军：《试论古笛色九声谱——解译唐〈叹疆场〉及〈大酺乐〉二曲》，《中国音乐》2005年第4期，第169—170、173页。

④ 刘羚驹、周·特古斯：《论清代宫廷音乐中的“蒙古乐曲”》，《内蒙古大学艺术学院学报》2005年第3期，第45—53页。

⑤ 陈秉义：《关于〈阳关三叠〉在明、清、民初和建国后流传的情况及其研究》，《乐府新声》2003年第3期，第9—17页。

辰470周年而作》[①] 对朱载堉的《乡饮诗乐谱》进行了全面的分析。基本上弄清了《乡饮诗乐谱》与《仪礼》的关系、《乡饮诗乐谱》的内容、《乡饮诗乐谱》的谱式特点、《乡饮诗乐谱》的作者归属等问题。[②] 刘春江《高腔古谱与道教符录的关系探析》一文通过深入民间调查与研读文献资料，比较青阳腔剧目抄本和道士做法事诵唱经文的抄本。追溯高腔古谱的源头，勾勒其形成、演变、流传和发展的轮廓。认为高腔古谱渊源于道教符录。[③]

---

①② 吴志武：《朱载堉的〈乡饮诗乐谱〉研究——为纪念朱载堉诞辰470周年而作》，《天籁》2007年第1期，第53—63页。

③ 刘春江：《高腔古谱与道教符录的关系探析》，《戏曲研究》第75辑，2008年，第272—280页。

中国音乐年鉴·2009·
·专题综述·

中国基督教音乐的理论研究评述

翟风俭

自基督教传入中国以后，基督教音乐也随即传入。1908 年，法国汉学家伯希和（Paul Pelliot）在敦煌发现了唐代《大秦景教三威蒙度赞》的经卷，认为是景教赞美诗歌词，也是目前所发现的传到中国最古老的一首圣诗。若按此算，则基督教音乐传入中国已经有一千多年的历史了。元代以前的基督教音乐并未在中国文化长河中留下多少痕迹，亦几乎未对中国传统音乐产生过什么影响，它们如惊鸿一瞥，消失在如烟的历史中。但是明清以后，随着西方天主教传教士在华逐渐得到社会高层的信任，基督教历经几次反复，终于在中国这片古老的土地上逐渐扎下了根，基督教音乐也慢慢开始在中国流传。清代甚至出现了中国教徒自己创作的赞美诗。进入近代

以来，随着西方列强的入侵，基督教文化更是如滔滔洪水般涌入中国，尤其是天主教和新教的各个派别、团体都纷纷到中国来发展势力，连中国最偏远的乡村都有了教堂。1901 年，中国有天主教徒 72 万人，而到了 1940 年，这个数字上升至 318.3 万；新教方面，1900 年时中国有新教教徒 8 万人，到 1949 年升至 84 万。为了传教的需要，在中国各地传教的传教士纷纷编写适合本地教徒咏唱的赞美诗集，据不完全统计，新中国成立之前，在中国内地流传的各种圣乐集不下数百种之多，其中新教赞美诗集居多；新中国成立以后，尤其是改革开放后这 30 余年来，大陆地区各地教会也编纂了不少圣诗集，既有《赞美诗（新编）》这样全国教会通用的赞美诗集，更多的则是各地教会自行编印并供本地区教会及信众使用的诗集，而且在一些少数民族地区，还出现了以当地民族语言出版的赞美诗集。然而，相对于极其丰富的基督教音乐资源来说，内地学者对这方面的研究还是比较薄弱的，很长一段时间内，这方面的专著和论文都很寥寥。不过，进入 21 世纪以后的最近 10 年来，这种情况有了很大改变，无论是教内教牧人员还是教外学者，对我国基督教圣乐的发展都逐渐加以重视，研究成果也逐渐增多，研究内容涉及我国基督教圣乐传播发展的历史、教会音乐的翻译及本土化发展、教会音乐与中国传统文化的互动比较以及当下教会圣乐的创作、传播、使用以及诗班人员的训练等各个方面。

一、基督教音乐研究著作

有关基督教圣乐的理论著作，早在民国时期就有出版。比较早的有福德的《基督教与诗歌》①、林辅华的《教会颂赞名歌考

① 福德：《基督教与诗歌》，上海广学会，1936 年。

略》[1]、吴经雄翻译的《圣咏译义初稿》[2] 等，而影响最大的则是姜建邦编译的《圣诗史话》[3]。他按照圣诗的年代早晚，分为希腊拉丁文的圣诗（400—1500）、宗教革命时期的圣诗（1500—1650）、清教徒兴起时期的圣诗（1650—1780）、奋兴与布道时期的圣诗（1780—1850）、灵修与经验时期的圣诗（1850—1900）、20 世纪的圣诗以及续编等几个部分，分别介绍了 200 首代表性传统圣诗的时代背景、作者身世及创作时间，其中绝大部分为外国圣诗，也提到了少数几首中国圣诗，如《我爱中华美地》、《中华浸会百周年纪念歌》等，书末还附载有"基督教与诗歌"、"诗歌的价值"、"诗歌与崇拜"、"怎样选诗领诗"等理论探讨的内容，此书于 1948 年再版，后来又在香港、台湾等地多次再版，影响很大，大陆地区新中国成立以后未曾再版。

除姜建邦先生外，大陆地区较早关注圣诗发展的是王神荫神父（1915—1997），王神荫神父出生在福建古田，父亲是圣公会牧师。他从小接受基督教信仰，生前曾担任中国基督教三自爱国运动委员会副主席、中国基督教两会顾问、山东省基督教三自爱国运动委员会主任、山东省基督教协会会长、山东神学院院长等职。王神荫神父是我国著名的基督新教圣乐史专家，他自青年时代即开始研究收集圣诗史料。王神荫在《圣诗典考》[4] 中系统地介绍了圣诗的历史发展和各宗派的代表圣诗作品的作者传略、写诗的时代背景、产生经过、动人事例等。1985 年，香港基督教文艺出版社社长黄永熙博士为其第五版写的序言上说："到目前为止《圣诗典考》是惟一的一本以中文来写的有关'圣诗学'（hymnology）而有分量的

---

① 林辅华，夏明如译：《教会颂赞名歌考略》，上海广学会，1939 年。

② 吴经雄译：《圣咏译义初稿》，上海商务印书馆，1946 年。

③ 姜建邦编译：《圣诗史话》，上海中华浸会书局，1946 年。

④ 王神荫：《圣诗典考》上海广学会，1950 年。

书。”此后一直到20世纪80年代末，国内基督教圣乐研究的专著寥寥无几。[①]

20世纪90年代以后，国内对基督教音乐的研究逐渐增多，但主要集中于西方基督教音乐的研究，因为整个西方音乐发展史和基督教音乐发展密切相关，研究西方音乐史的人可能都无法回避西方基督教音乐。内地对于中国基督教音乐的探讨，则主要涉及景教文献、明清以后的中西音乐交流、近代以来的教会学校的音乐教育等内容，多数情况下并没有将中国基督教音乐作为一个独立的专门学科来进行研究。在著作中涉及中国基督教音乐史料较多的是中西音乐交流研究专家陶亚兵。陶亚兵著有《中西音乐交流史稿》[②]、《明清间的中西音乐交流》[③] 两书，非常详细地列出了有关基督教音乐在中国传播的各种史料。他的两部著作内容有相重之处，后一部著作（2001）是在前者（1994）的基础上，截取明清时期的内容，经过扩充、调整而成的，并专列一节“赞美诗在中国”，介绍基督教赞美诗在中国传播的历史和发展情况，书中的很多史料都是研究中国基督教音乐发展历史非常重要的资料，具有很高的参考价值，但是，毕竟陶亚兵侧重的是中西音乐交流史，而非专门的中国基督教音乐史，他对于中国基督教音乐发展的脉络、特点等介绍还比较简略，尤其是对现当代国内的基督教音乐发展情况更无涉及。尽管如此，陶著仍是目前国内对中国基督教音乐历史叙述最为详尽的著作，在中国基督教音乐历史研究方面应占有一席之地。其他的中国音乐史著作在谈论明清时期中外音乐交流时对传教士的贡献也有所论述，但大都比较简略，内容也都不出陶著之右，在此不多叙述。

---

① 由于种种原因，一些教牧人员所著的探讨基督教圣乐的论著只是在教会内部发行，而未进行公开发表。

② 陶亚兵:《中西音乐交流史稿》，北京：中国大百科全书出版社，1994年。

③ 陶亚兵:《明清间的中西音乐交流》，北京：东方出版社，2001年。

国内专门研究中国基督教音乐的主要有[①]：田青（1997）、陈小鲁（2006）、杨民康（2008）、孙晨荟（2010）、杨周怀（2001）、王神荫（1994）、王雪辛（1996、2004）[②] 等。陈小鲁、杨民康、孙晨荟和田青著作中“基督教音乐”部分的编写者周小静都是音乐学院专门从事音乐理论研究的专家；而其余三位，杨周怀、王神荫及王雪辛则都在教内从事过多年的圣乐教学与研究工作，是中国基督新教圣乐实践和研究方面最有名望的专家与牧者。

田青的著作是国内第一部全面介绍我国宗教音乐的著作，在宗教音乐研究领域影响甚广，其基督教音乐部分由天津音乐学院周小静教授写作，不仅介绍了基督教音乐在我国传播发展的历史，同时还介绍了我国天主教会和基督新教教会一些中国圣乐作家创作的具有中国音乐风格的著名圣乐谱例及其背景知识。由于该书是对中国宗教音乐的总体介绍，中国基督教音乐部分的内容所占比例不大，介绍较为简略。

陈小鲁在《基督教音乐史》一书中，“以时代为序、以风格样式和人物流派为中心”来讲述基督教音乐发展的历史，“将西方音

① 上海人民美术出版社出版了翻译过来的安德鲁·威尔逊—迪克森的著作《基督教音乐之旅》一书，用图文并茂的形式介绍了西方基督教音乐的发展过程，但并不属于中国基督教音乐研究的作品。港台方面对于我国基督教圣乐研究比较成熟，已经出版了多部重要作品。但本文限于内地的研究情况，故对港台地区的著作暂不作评述。

② 田青编著：《中国宗教音乐》，宗教文化出版社，1997 年；陈小鲁：《基督宗教音乐史》，北京宗教文化出版社，2006 年；杨民康：《本土化与现代性——云南少数民族基督教仪式音乐研究》，北京：宗教文化出版社，2008 年；孙晨荟：《雪域圣咏——滇藏川交界地区天主教礼仪音乐研究》，北京：香港中文大学天主教研究中心，2010 年；杨周怀：《基督教音乐》，北京：宗教文化出版社，2001 年；王神荫：《赞美诗（新编）史话》，北京：中国基督教协会，1994 年；王雪辛：《圣乐鉴赏》，北京：中国基督教神学教育委员会，1996 年；《中国赞美诗旋律民族化探索》，中国基督教两会，2004 年。

乐文化之源与古代基督教相联系，着力树立基督教音乐的历史脉络”。[①] 中国内地教会音乐发展被放入世界教会音乐发展的总历程之中进行论述，虽着墨不是很多，但“视中国内地的教会音乐为世界基督教音乐的一个分支，按不同的历史时期与其它内容作平行记述”[②]，能体现出中国教会音乐发展在整个世界基督教会音乐发展中的地位与作用，更能从宏观角度了解中国基督教音乐发展的总体状况。

中央音乐学院教授杨民康一直比较关注少数民族地区的基督教音乐，尤其是云南地区的少数民族基督教音乐。这是他多年研究成果的一个总结，从基督教传入的社会历史文化背景，与泰、缅等国基督教音乐文化的关系，自身的音乐与文化形态特征、个案分析以及本土化与现代性发展特征等方面详细介绍了云南少数民族地区基督教（包括新教和天主教）仪式音乐的传播历史和现状，这是国内第一部专门研究少数民族地区基督教音乐的专著，对了解基督教音乐在西南少数民族地区的发展状况非常有帮助。来自中国艺术研究院的年轻学者孙晨荟则主要关注藏族地区天主教音乐生活，她多次深入云南、西藏、四川等地的藏区进行实地考察，其著作专门介绍了云南、西藏、四川交界地区的藏族天主教徒的宗教生活以及用藏语咏唱格列高利圣咏的独特景象，是目前我国仅有的研究藏区天主教仪式及其音乐的著作。

三位圣乐专家的著作也各有特点。王神荫为了配合1983年中国基督教两会出版的《赞美诗（新编）》，参考了大量书籍、资料，对《赞美诗（新编）》中的400首诗歌所涉及的宗教历史知识、创作背景及词曲作者一一作了细致考证，全书四十多万字，资料翔

① 陈小鲁：《基督宗教音乐史》，《基督宗教音乐史·序》，北京：宗教文化出版社，2006年，第2页。

② 同①，序，第2—3页。

实，内容丰富，是《赞美诗（新编）》非常重要的注解资料，对于教徒理解领会各首赞美诗非常有帮助，同时也可作为研究基督教赞美诗的参考资料。[①] 与《圣诗典考》相比，此著对中国赞美诗及其词曲作者介绍比较多，反映出中国圣诗民族化的历程，有助于读者对我国本土赞美诗的发展及特点进行了解，该书是我国圣乐研究史上不可逾越的扛鼎之作。但该书并不是一部完整的中国基督教音乐史著作，它只是对《赞美诗（新编）》中每一首赞美诗所涉及的时代背景、创作过程及词曲作者进行个案介绍，而不是从总体上论述中国基督教音乐发展的脉络及过程，理论分析也比较少。毕竟作者的目的并不是写一部中国赞美诗史，而是为了方便教徒“更好地领会各首赞美诗的含义，口唱心和赞美诗”[②]，是为教会服务的。

杨周怀先生 1947 年毕业于辅仁大学西语系、哲学系，同年入燕京大学宗教研究院，主修教会音乐。他长期担任北京市基督教青年会董事长、燕京神学院宗教音乐教授职务，他对中西方音乐都有颇深造诣，尤其是对我国的基督教音乐发展情况了解很深。不过，他的《基督教音乐》这本著作篇幅并不大，不到十万字，共分十一章，对基督教音乐发展历史及特点、基督教赞美诗、中国基督教赞美诗、基督教音乐与民族音乐的关系以及格里高利圣咏、康塔塔、圣诞歌曲、管风琴、音乐家巴赫进行了介绍，最后一章论述了基督教音乐的社会效应。总体来说，该书更像是一部基督教音乐的普及读本，因此，无论是对西方基督教音乐还是对中国基督教音乐的介绍都比较简略，但毕竟这是国内第一本专门介绍基督教音乐的著作，无论是在教内，还是在教外的音乐界，其影响都很大。[③]

王雪辛在《圣乐鉴赏》后记中谈及其写书的目的“只是就几

---

① 王神荫：《赞美诗（新编）史话》，北京：中国基督教协会，1994 年。

② 同①，前言，第Ⅱ页。

③ 杨周怀：《基督教音乐》，北京：宗教文化出版社，2001 年。

部世界著名的圣乐作品，向读者介绍创作背景以及简单的分析，以帮助读者欣赏”。[①] 此书应是第一本中国基督教神学音乐教材，是为神学院的学生学习圣乐而编著的。王雪辛先生出身于基督新教家庭，父亲是位牧师，他本人在教会及神学院从事了三十余年的圣乐指挥、研究和教学工作，收集了丰富的资料，他这本书从鉴赏的角度，比较通俗易懂地介绍了和声、西方圣乐的发展历史、圣乐体裁、圣乐在中国的发展传播情况等，并介绍了一些中西著名的赞美诗及圣乐作品，提出圣乐本色化的任务，是一本难得一见的关于圣乐知识的好书，可以和王神荫先生的著作相互参照。此外，他在《中国赞美诗旋律民族化探索》一书中重点谈论基督新教赞美诗的旋律民族化问题，从音乐调式、旋律等方面分析了中国赞美诗的创作特点，并提出了对现今中国赞美诗曲调创作的一些要求。这是中国教会内部第一本专门论述赞美诗旋律中国化的著作。

以上三位都是基督教新教的圣乐理论专家，他们同时又都是教会圣乐的实践者和推广者，主要是写给教牧人员、教徒及喜欢圣乐的人看的，目的是让读者“在了解圣诗作者的事略、写书背景、圣诗应用上得到启发、帮助，能以更加喜爱圣诗；更能以心灵和诚实来颂赞真神的伟大奇功，荣归主名”[②]，因此都比较注重对圣乐作品本身的背景分析、介绍，更注重教会圣乐事工的作用和意义，而缺少从宏观上把握中国基督教音乐在中国近现代音乐史上的地位、作用和意义。同时，由于中国教会圣乐创作的历史比较短，因此多数教内圣乐专家对于圣乐发展历史的介绍也更注重于西方圣乐，对中国本土圣乐的发展历史及创作特点分析稍显薄弱，尤其是对现在流行音乐化的福音诗歌和灵歌似乎更是有意回避。

---

① 王雪辛：《圣乐鉴赏》，北京：中国基督教神学教育委员会，1996年，第291页。

② 王神荫：《赞美诗（新编）史话》，北京：中国基督教协会，1994年，前言，第V页。

二、中国基督教音乐研究论文

论文方面，最早可以追溯到20世纪30年代的《圣歌与圣乐》，20世纪90年代以后这20年，尤其是2000年以后的最近10年来，国内对于基督教音乐的关注日渐增多，各种专业报纸杂志和会议论文有关基督教音乐方面的文章很多，同时一些大学的硕博士学位论文也开始关注这方面的问题。这其中讨论西方基督教圣乐及西方著名作曲家作品的文章占据多数，有关中国基督教音乐的文章相对较少一些，而且多数文章是关于基督新教音乐的，讨论中国天主教音乐的文章只有十数篇，而关于中国东正教音乐的文章到目前为止还未曾发现。本文暂不讨论有关西方圣乐研究的文章，只关注有关中国基督教音乐的文章，分以下几个方面介绍。

（一）中国教会音乐发展历史

如前所述，关注中国基督教音乐历史比较早的是王神荫，他以一个神职人员的身份，讲述了从1807年马礼逊来华传教一直到1949年将近一个半世纪基督新教赞美诗在中国的发展脉络，详细介绍了1949年以前国内出版的一些重要赞美诗集的成书历史、所属教会、编著特点、发行使用等情况，提供了极为翔实的历史资料，迄今仍是研究中国基督新教圣乐发展历史非常有价值的参考资料。[①] 1950年，《金陵神学志》（金陵神学院四十周年纪念特刊）还发表了一篇“黄素贞教授授意，邵逸民编”的《中国教会的诗歌和绘画》[②]，是为了纪念金陵神学院建立四十周年而对中国新教音乐和绘画所作的总结，写作前，作者曾向一些“同工同道”致函征求资料和意见，其中“有几位写了很详尽的文稿来”，作者就

① 《中国赞美诗发展概述》，《基督教丛刊》第26、27期，第49—54页。

② 《金陵神学志》（金陵神学院四十周年纪念特刊），1950年，第88—103页。

是综合了很多人的资料和意见而完成该文的，因此内容非常详尽，其中前半部分介绍了自马礼逊以来直至1950年中国新教音乐的发展情况，与王神荫文章一样，重点对一些流传比较广泛、影响较大的赞美诗集进行梳理，可以与王神荫的文章互作参考。这两篇文章是我们目前了解1949年以前中国赞美诗集出版的最详细资料。此后，一直到20世纪80年代，刘奇也关注到这个问题，他认为仅凭《大秦景教三威蒙度赞》就认为"西洋音乐在唐代就传入我国"这种观点是值得商榷的。[①] 在他看来，1294年以后西方天主教音乐才开始传入我国，这是中国最早传入的西方基督教音乐。西方基督教会音乐真正在中国流传开来是在鸦片战争以后。继刘奇之后，陈伟、陈小鲁、王旋、卓新平、李悦、杨和平、王志芳以及王晨旭、刘佳佳都论及了基督教音乐[②]，尤其是新教音乐在我国的传播、发展情况。

中国的基督教圣乐是由西方来华的传教士传播过来的，因而传教士与中国基督教音乐的关系问题一直是讨论的热点，这方面关注较早的是阴法鲁，他认为唐代传入的《景教赞》（即《景教三威蒙度赞》）就是当时传入中国的基督教的一部分"赞美诗"，并认为利玛窦的《西琴曲意》的情调及旋律节奏与近代教堂中传唱的赞

① 刘奇：《中国古代传入的基督教会音乐探寻》，《音乐艺术》1987年第1期，第21—27页。

② 陈伟：《中国基督教圣诗发展概况》，《中央音乐学院学报》2003年第3期，第38—43页；陈小鲁：《内地的新教赞美诗史略》，《天风》2005年第7期，第44—45页；王旋：《基督教赞美诗在近代中国的传播及其影响》，《黄钟》2006年增刊，第63—68页。卓新平：《基督教音乐在中国的传播》，《中国宗教》2007年第8期，第63—68页；李锐：《论基督教圣诗音乐在中国的传播及其与本土音乐的交流融合》，《黄河之声》2009年第7期，第92页；杨和平、王志芳：《基督教音乐在中国的传播》，《音乐探索》2010年第4期，第55—59页；王晨旭、刘佳佳：《简述西方基督教音乐在中国的传播情况》，《民营科技》2010年第2期，第72—73页。

歌中的相应乐曲有相似之处。[1] 近代来华的传教士虽然编著的赞美诗集不少，但介绍西方乐理知识的著作并不多，在这为数不多的著作之中，有两位传教士夫人的著作——李提摩太夫人的《小诗谱》和狄考文夫人狄就烈的《圣诗谱·附乐法启蒙》及《西国乐法启蒙》尤其值得关注。刘奇对《小诗谱》的版本进行了详细考证，并指出其实际作者应为李提摩太夫人，《小诗谱》是用作者创造的一种独特的工尺谱体系编成的视唱教材，而非基督教赞美诗集性质。[2] 狄就烈所著《圣诗谱·附乐法启蒙》是近代西洋乐理输入中国的过程中的一部重要的乐理著述。施咏、刘绵绵对该书的成书缘由、概况以及全书的结构体系、主要内容作详尽的分析、归纳，并对该书的写作特色、历史价值、社会意义作了客观的评价。[3] 宫宏宇则利用罕见的中外文史料来对狄就烈在山东的音乐教育活动进行考证。[4] 通过对比《西国乐法启蒙》的不同版本，厘清她所介绍的记谱法，还透过共时性与历时性的双重视角来凸显狄氏的音乐活动在中外音乐交流史上，特别是在中国近代音乐教育史上的意义。宫宏宇对传教士和中国音乐的关系研究多“利用西文文献并参照近年的研究成果，史料来源主要为当时出版的英文报纸和期刊，以及当事人所写的回忆录”，因此比国内学者“多利用常见的中文或译成中文的传教士文献事业”相对视阈开阔。他考察的对象主要以新教传教士在华的活动为主。在提交给奥克兰大学的题名为《传

---

① 阴法鲁：《利玛窦与欧洲教会音乐的东传》，《音乐研究》1982 年第 2 期，第 87—90、103 页。

② 刘奇：《李提摩太夫妇与〈《小诗谱》〉》，《音乐研究》1988 年第 1 期，第 22—27 页。

③ 施咏、刘绵绵：《〈圣诗谱·附乐法启蒙〉探源、释义与评价》，《天籁》2006 年第 1 期，第 83—87 页。

④ 宫宏宇：《狄就烈、〈西国乐法启蒙〉、〈圣诗谱〉》，《中国音乐》2008 年第 4 期，第 89—97 页。

教士、维新人士与西洋音乐在晚清中国之开端，1839—1911》的博士论文中，他“对基督教在传播西方音乐方面所做的一些具体的工作，特别是香港、澳门、广州、宁波、福州、厦门、上海等早期对外开放的通商口岸及其后开放的内陆城市的教会音乐教学情况进行了考证”。① 所使用的原始资料多采自19世纪出版的英文报刊，尤其是新教传教士所办的刊物，如1832年在广州创刊的《中国丛刊》（*The Chinese Repository*）和1867在福州所创办的《教务杂志》（*The Chinese Recorder*）。宫宏宇通过对1838—1903年（即狭义的“学堂乐歌”运动兴起前的六十多年）教会音乐教育历史事实的考察，“客观地审视传教士在中国学校音乐教育中所担当的角色”，“重新评估教会音乐教育对中国现代音乐教育的影响”。② 他还通过英国传教士苏维廉个例研究的方式对传教士与中国音乐的关系做了探讨。③ 指出“在中西音乐交流这个问题上，传教士的作用是双向的。传教士不仅只是西方音乐的传播者，而且也是中国音乐传统的吸收者”。另外，他对英国长老会的苏格兰传教士杜嘉德（Carstairs Douglas）的《养心诗调》（1868）、《乐法启蒙》（1869）、《乐理颇晰》（1870）及《西国乐法》（1870）等系列乐理书籍进行了梳理，并将其与美国北长老会女传教士狄就烈（Julia B. Mateer）的《西国乐法启蒙》进行了比较研究。④ 黄时鉴通过对宁波华花书房出版的赞美诗集《赞神乐章》和《圣山协歌》的研

---

① 宫宏宇:《近20年来海外有关中国音乐研究之发展与动向》,《音乐研究》2008年第3期，第90页。

② 宫宏宇:《基督教传教士与中国学校音乐教育之开创》（上、下）,《音乐研究》2010年第1期，第5—18页；第2期，第40—46页。

③ 宫宏宇:《传教士与中国音乐：以苏维廉为例》,《黄钟》2010年第1期，第133—141页。

④ 宫宏宇:《杜嘉德的乐理书系列与西洋乐理之东传》,《音乐研究》2009年第1期，第24—38页。

究认为，1856 年出版的《赞神乐章》可能是中国新教最早的五线谱歌本，这两本诗集乃是西方五线谱传入中国后开始实际应用的珍贵证明。[①]

中国近代教会学校音乐教育对中国近现代音乐发展产生了重大影响。金世余指出教会学校的音乐教育不仅为我们带来了西方先进的音乐教育模式，更为我国后来新式学校的音乐教育在思想上和师资上作了准备。[②] 徐玲则论述了近代基督教音乐对“学堂乐歌”的形成产生的间接性的多方面影响。[③] 周琼也论述了早期教会学校音乐教育的情况。[④] 中国近、现代的音乐教育家、作曲家、指挥家、音乐理论家中有一部分人直接或间接地受到基督教音乐和基督教思想的影响，他们为中国音乐教育的创建和发展及推动中国近、现代音乐的进程作出了重大的贡献。同时，他们也从事基督教音乐的创作、编辑、推广等工作，在中国基督教音乐发展史上占有很重要的地位。陈伟集中介绍了其中的六位代表人物——沈心工、周淑安、杨荫浏、马革顺、张肖虎和许勇三。[⑤] 杨荫浏先生作为中国宗教音乐的一代宗师，他在中国基督教赞美诗的翻译、编曲、作曲及作词等方面的贡献可以说是开创性的，他的作品和观点已经影响了近现代中国赞美诗发展近 80 年。杨周怀、田青、林苗、翟风俭等对此

---

① 《宁波华花书房刊本知见略述》，《宁波与海上丝绸之路》，北京：科学出版社，2006 年，第 353—362 页。

② 金世余：《我国近代教会学校音乐教育影响管窥》，《交响》2008 年第 1 期，第 63—65 页。

③ 徐玲：《近代基督教音乐对学堂乐歌的影响》，《渤海大学学报》（哲学社会科学版）2007 年第 3 期，第 147—150 页。

④ 周琼：《关于我国早期教会学校音乐教育》，《大众文艺》（理论）2009 年第 21 期，第 187 页。

⑤ 陈伟：《中国近、现代音乐家与赞美诗》（上、下），《天风》2009 年第 11 期，第 42—43 页；第 12 期，第 52—54 页。

有详细的论述。[①] 江文也先生是近代天主教中文圣乐创作成就最高的作曲家。他是第一位获国际认可的中国圣乐作曲家，他根据中国几千年来的古谱、古乐音调来创作改编圣咏的旋律，为天主教创作了四部圣乐作品，既有中国传统音乐的风貌，同时还保持了教会音乐的特点，达到了当时中国圣乐创作的最高水平。蒲方对江文也生平及其圣乐作品作了细致而中肯的解析与评介。[②] 抗日战争胜利前夕的1944年圣诞节期间，在沦陷区天津上演了由赵紫宸作词、张肖虎作曲的清唱剧《圣诞曲》，在当时引起了较大轰动。多年来，国内对《圣诞曲》的关注和研究都很少，仅有蔡良玉对其进行了详细介绍及评论，通过对其创作背景、演出情况、曲谱及歌词等的详细介绍，认为《圣诞曲》是西方宗教音乐形式在中国的创作探索，是中国基督教大型音乐创作的本色化的一次重要实践，体现了赵紫宸、张肖虎等人的基督教本色化努力和爱国主义思想，在近代中国音乐史上具有重要意义，应予以充分重视。[③] 此外，褚炜、胡金霞也关注了西方基督教音乐对我国音乐的影响。[④]

---

① 杨周怀:《杨荫浏先生在中国基督教赞美诗的翻译、编曲、作曲及作词方面所作的贡献》,《中国音乐学》1999年第4期，第39—42页；田青:《杨荫浏与中国宗教音乐》,《音乐研究》2000年第1期，第62—76页；林苗:《重识杨荫浏的基督教音乐实践观——对〈圣歌与圣乐〉中杨荫浏16篇文论的择评》,《艺术探索》2008年第1期，第57—64页；翟风俭:《杨荫浏:中国宗教音乐研究的拓荒者》,《中国宗教》2009年第2期，第22—25页。

② 蒲方:《论江文也宗教作品的音乐风格》,《南京艺术学院学报》(音乐及表演版)2000年第3期，第11—13页。

③ 蔡良玉:《评赵紫宸、张肖虎的清唱剧〈圣诞曲〉》,《中国音乐学》2010年第3期，第29—39页。

④ 褚炜:《基督教文化对我国音乐发展的影响》,《交响》2003年第3期，第45—48页；胡金霞:《浅析马丁·路德的“众赞歌”及其对中国教会的影响》,《金陵神学志》2008年第3期，第4—24页。

1936年，六公会联合出版了新教赞美诗集《普天颂赞》。这是当时基督新教赞美诗的集大成者，也是当时发行量最大、影响最广的赞美诗集，对中国教会影响深远，迄今仍在港台及欧美华人教会中使用。北平燕京大学与初版《普天颂赞》的编订、翻译、撰写、制调等都有很大的关系。在初版的《普天颂赞》里，有多位的歌词作者、译者、修订者、制调者、编曲者都是和燕京大学有关系的人物。香港的黄永熙博士在其《燕京大学与普天颂赞》[①]中介绍了多位与燕大有关的《普天颂赞》词曲作者。《普天颂赞》中有62首是中国人创作的歌词，72首中国风格的曲调。其圣诗收集从唐代一直到20世纪30年代，不仅有8世纪大秦景教《三威蒙度赞》、明朝耶稣会神父吴渔山的《仰止歌》、清朝康熙皇帝《十架歌》，还有20世纪一些著名译词人、写词人的作品。《普天颂赞》是圣诗中国化非常有意义的成果。田飞、赵庆文及林苗对此都进行了比较细致的研究。林苗对《普天颂赞》中的具体作品作了较为深入的源流考证和必要的本体分析，并深入探究了杨荫浏先生的宗教音乐事工。[②]

福建作为开放口岸，在近代是基督新教在华传播的重要据点，福建历史上所出现的闽南方言圣诗集和福州方言圣诗集在当地影响甚广，当地教会的音乐事工和音乐教育都比较发达。对此研究比较

① http://www.cclc.org.hk/article_ music_ details. phpid = 28。

② 田飞：《〈普天颂赞〉所收中国赞美诗初析》，《音乐艺术》1996年第4期，第67—70页；赵庆文：《略论〈普天颂赞〉的“中国元素”》，《大众文艺》2009年第6期，第88页；林苗：《中国新教赞美诗集〈普天颂赞〉之研究》，中国艺术研究院2009年博士论文。

多的是吴少静与黄少枚[①]，他们对1840—1949年福建音乐交流活动进行了初步地整理和分析，介绍了西方音乐在基督教教堂和教会学校的发展情况，认为教堂音乐和教会学校音乐教育在客观上是西方音乐传入福建的重要途径。王秀缎从历史的角度论述基督教圣诗的历史沿革及其入华之后的发展概况，以福州基督徒聚会处的诗歌为个案，探讨聚会处诗歌的特点及其原因，并介绍聚会处创办人之一倪析声及其诗歌，进而展现常被忽视的聚会处教派的特点，并进一步探讨聚会处编译大量西方基督教圣诗在中西文化交流史上的地位。[②] 林健则从圣乐事工的形式、著名圣乐事工团体和人才、圣乐事工所用乐器、圣诗集的出版发行等几个方面介绍了福州地区基督新教圣乐事工的发展概况，指出了基督教圣乐事工对福州地方教会内部及社会的广泛影响。[③]

洪秀全所领导的太平天国运动曾广泛唱诵赞美诗，“上帝教”借用了基督教赞美诗形式，但在内容上二者还是有所不同的。刘巍对此进行了专门研究。[④] 他推翻了前人的一些研究结论，认为“上帝教”的赞美诗是唱出来的，而不是会众念出来的；基督教《三一颂》经洪秀全改动后，已经发生了异化，内含极重的“上帝教”含义；太平天国的礼拜中不是使用风琴伴奏，而是使用中国的民间

① 吴少静：《近代福建海上音乐交流的初步研究（1840—1949）》，福建师范大学2003年硕士论文；吴少静、黄少枚：《近代福建基督教学校音乐教育简况及启示》，《星海音乐学院学报》2004年第2期，第63—66页；《近代赞美诗（圣诗）音乐在福建的发展——中西音乐文化交流的区域性研究》，《浙江艺术职业学院学报》2005年第2期，第36—40页；《近代福建基督教学校音乐教育探究》，《首届全国音乐传播学术研讨会论文集》，北京：北京广播学院出版社，2006年，第68—72页。

② 王秀缎：《福州基督教会音乐与诗歌研究》，福建师范大学2006年硕士论文。

③ 林健：《近代福州基督教圣乐事工概况及影响——纪念基督福音传入福州160周年（1847—2007年）》，《金陵神学志》2007年第1期，第74—91页。

④ 《太平天国宗教音乐的异化研究》，《音乐研究》2009年第4期，第49—59、69页；《太平天国宗教音乐专用语释疑》，《交响》2010年第3期，第30—35页。

乐器。他还针对太平天国的赞美诗及相关乐器的一些词语进行释疑，以便帮助人们正确解读太平天国的宗教音乐现象。

学界普遍把唐代的《景教三威蒙度赞》看成是基督教音乐在华传播的开始，认为《景教三威蒙度赞》是西方基督教会普遍使用的《荣归主颂》（*Gloria in Excelsis*）的中文抄本，根据内容判断，是基督教重大节日教堂中"常规弥撒"的第二部分。我国希伯来—基督教文学与文化研究的开拓者朱维之早在1946年就曾对其有过考证。① 徐晓鸿认为景教文献中的颂赞诗歌传入中国的时候，恰逢诗歌创作达到顶峰时期的唐朝，善于用诗歌表达宗教情感的景教僧人也借用了这一方式。唐代的颂赞诗歌多为专门用作颂赞上帝及其大能的诗歌，甚至可以唱和，有些类似于今天的"赞美诗"，这类赞美诗多以"颂"或"赞"为题，故称"颂赞诗歌"，其典型代表作就是《大秦景教三威蒙度赞》。② 葛承雍针对学术界关于景教咏唱音乐来自拜占庭和叙利亚的两种说法，提出基督教东方教礼仪经文和音乐传统都始于叙利亚，但它不是在一个封闭环境中由单一民族形成的，而是吸收融合了几种有特征的东西方宗教曲调，有着共通性。作者分析对比了唐代景教、祆教、摩尼教的颂赞音乐，认为唐玄宗有可能汲取了景教音乐，将其纳入道教音乐的仪制。③ 他还勾勒了元代景教教会咏唱音乐传播的大致面貌。此外，关于景教音乐的讨论还有张雯霞和王旸等。④

---

① 朱维之：《大秦景教三威蒙度赞及尊经考》，《基督教丛刊》1946年第14期，第14—17页。

② 徐晓鸿：《唐代景教颂赞诗歌（一）》，《天风》2009年第4期，第39—40页；《唐代景教颂赞诗歌（二）》，《天风》2009年第5期，第38—41页。

③ 葛承雍：《唐元时代景教歌咏音乐考述》，《中华文史论丛》2007年第3期，第157—178页。

④ 张雯霞：《唐代"景教"音乐初探》，《文教资料》2008年第1期，第46—47页；王旸：《景教及景教音乐在唐代发展原因的思考》，《广播歌选》2009年第12期，第71—72页。

（二）教会音乐的本土化

基督教会音乐作为一种外来文化，在它传入中国以后，必然会对中国的传统文化产生影响，并且在互动中形成带有中国民族特色的基督教会音乐。圣乐的本土化即民族化是中国基督教会音乐发展的基本方向，圣诗民族化不仅包括诗词翻译和创作方面的民族化，同时也包括圣诗曲调的民族化，二者是融为一体的。其实，早在20世纪30年代，这方面的讨论就开始了，当时中国还出现了专门从理论上讨论基督教圣歌的刊物。为了配合六公会联合编辑基督新教赞美诗集《普天颂赞》的编订工作，1934年3月，燕京大学宗教学院所办的神学刊物《真理与生命》第8卷第1期开始附增刊《圣歌与圣乐》，其副题为“讨论教会圣歌与音乐的刊物”，主编者为刘廷芳和杨荫浏。此刊每年4期，在3月、5月、10月、12月的《真理与生命》中发表，共出刊14期，包含33篇文章。多数文章系《普天颂赞》的编委成员杨荫浏、刘廷芳、费佩德等人在编辑《普天颂赞》过程中的心得与思考，主要讨论圣歌的历史、歌调以及《普天颂赞》对于圣歌的遴选、翻译、和声、词曲编配等问题，尤其是对圣乐中国化进行了非常有意义的探索，其成果都直接体现在《普天颂赞》这本诗集中。《圣歌与圣乐》是早期中国基督教圣诗编辑者们自觉反思的成果，当时圣乐编辑者们的音乐实践观对后来中国基督教圣诗集的编译及创作都产生了深远影响。除此之外，民国时期，基督教会和天主教会所出版发行的大量宗教刊物上也时常有一些有关圣乐理论的文章出现。

20世纪90年代以来，圣诗民族化也一直是学界讨论的重点内容，这方面的研究文章非常多，讨论也比较深入。杨周怀介绍了中西基督教赞美诗中一些歌颂自己祖国与民族的赞歌的传播与改编情况，同时也介绍了中国作者创作的包含爱国、爱民族思想的基督教

赞美诗的情况。[①] 陈泽民通过追溯中国基督教赞美诗的发展历史，说明赞美诗在中国的传播过程就是其本土化的过程，探讨了基督教圣诗“文化融入在中国会众诗歌中的可能性、必要性、可取性和多样性”。[②] 王雪辛认为中国人创作的赞美诗无论词曲，都有意强调了民族风格，特别是在曲调民族化方面有较突出的表现。[③] 徐牧、吴孟庆和沈光伟都认为赞美诗的创作应坚持民族化的方向，多吸收民间音乐的元素。[④] 翁翠琴从西方教会音乐与中国社会音乐文化及教会音乐文化的对话、中国教会音乐与本土音乐文化及儒家文化的对话、如何以圣乐为纽带加强福音文化与中国时代文化的对话等三方面阐述了圣乐是如何促进福音文化与本土文化的融入的。[⑤] 朱科伦提出圣乐祭坛上应有更多中国人写的乐曲，适当发展新的乐曲风格，同时在教会活动中，适当的场合可考虑适当吸收一些当前艺术的表现手法来丰富圣乐的表达能力，如舞伴歌、歌与舞等。[⑥] 王鑫阐述了中国基督教圣诗音乐的生成环境、多元化表现特征及其在当代的价值、意义及影响，从文化角度对基督教圣诗音乐中国本土化进行研究。[⑦]

---

① 杨周怀：《基督教的爱国赞美诗》，《中国宗教》1996 年第 4 期，第 24—25 页。

② 陈泽民：《中国教会赞美诗与文化融入》，《金陵神学志》2007 年第 2 期，第 4—19 页。

③ 王雪辛：《圣诗的民族性》，《天风》2002 年第 3 期，第 48 页；《中国赞美诗曲调民族化和时代精神》，《金陵神学志》2002 年第 1 期，第 64、75 页。

④ 徐牧：《关于中国赞美诗曲调民族化的问题》，《天风》2001 年第 3 期，第 46—47 页；吴孟庆：《为人民而歌——中国基督教的圣乐》，《天风》2005 年第 1 期，第 56—57 页；沈光伟：《圣诗民族化的初探》，2007 年金陵协和神学院教牧学研究生班论文。

⑤ 翁翠琴：《宇宙基督的赞歌——从圣乐与中国文化的对话看圣乐是如何促进福音文化与本土文化的融入》，《金陵神学志》2009 年第 2 期，第 92—105 页。

⑥ 朱科伦：《探索有中国特色的圣乐侍奉》，《天风》2000 年第 9 期，第 39—40 页。

⑦ 王鑫：《基督教（新教）圣诗音乐中国本色化探研》，2006 年南京艺术学院硕士论文《从中西音乐比较看基督教圣诗音乐中国化》，《天风》2006 年第 11 期，第 36—38 页。

对于中国基督教赞美诗的现状这一敏感问题，两篇网络文章分析得比较深入。一是宋炜（署名“约瑟的彩衣”），不仅介绍了中国传统主流赞美诗创作情况，而且还介绍了中国现代一些非主流赞美诗创作的情况，指出受国外基督教音乐的影响，当代中文赞美诗创作也朝着多元化及现代化的方向发展，并剖析了大陆教会音乐事工发展缓慢的原因。① 此外，孟孟对中国教会音乐的发展持非常乐观的态度，他认为中国教会音乐未来的前景大好，但也存在圣乐专门人才缺乏的问题。②

任东升从文学角度分析我国圣经诗歌翻译。他指出，在我国，圣经诗歌翻译经历了翻译主体从传教士汉学家到教内翻译家再到文学翻译家，先后采用过文言、浅文言、白话和现代中文四种语体，呈现出从直译的散文体→意译的新诗体→“以诗译诗”的文学化的演进。中国翻译传统和诗学传统对圣经诗歌的翻译具有强大的操纵作用。③ 张思齐、刘丽霞也都是从文学的角度分析中国基督教圣歌的。④ 宋岳则介绍了20世纪初中国赞美诗的翻译情况。⑤

有关圣乐的社会功能方面，张晶指出基督教圣乐不仅推动了社会文明的发展，在净化心灵、陶冶情感方面起着潜移默化的作用，同时对西方音乐的发展也起了巨大的作用。⑥ 徐名居则选择了具有

---

① 宋炜（“约瑟的彩衣”）：《中国现代基督教赞美诗的流传与创作现状分析》，http://blog.sina.com.cn/s/blog_5efda55b0100cgzz.html。

② 孟孟：《中国基督教音乐的发展与前景》，http://mlen.bokee.com/viewdiary.23743173.html。

③ 任东升：《圣经诗歌翻译的文学化》，《山东外语教学》2005年第3期，第84—88页。

④ 张思齐：《白居易闲适诗与基督教圣诗》，《基督教文化学刊（第6辑·2001）》，北京：宗教文化出版社，2001年，第530—540页；刘丽霞：《中国基督教文学中的圣歌》，《平原大学学报》2006年第2期，第70—74页。

⑤ 宋岳：《20世纪初中国赞美诗的翻译》，山东大学2010年硕士论文。

⑥ 张晶：《探索基督教音乐的社会意义》，《福建艺术》2005年第5期，第60—61页。

中国乡村文化特色的基督教灵歌为研究对象，分析了“灵歌”内容中对待家庭问题的态度，并将其与中国传统文化中的家庭伦理进行比较，探讨了“灵歌”对于中国乡村社会中家庭生活的影响。[①]赵睿传则探讨了教会圣乐在构建和谐社会方面应做的努力。[②]

在基督教圣乐与中国传统音乐的比较方面，张宇分析了西方基督教圣乐与中国传统音乐不同的历史背景、人文传统、信仰价值观，指出西方音乐基本上是以神学为前提的，神性构成了西方音乐的内质；中国儒道两家的音乐则是强调人与自然的和谐统一，而不像西方基督教文化的神人对立。[③] 程荔则首次集中研究了道教与基督教仪式音乐的差别，她从历时性角度对东西两种宗教仪式音乐进行比较研究，认为两教音乐异同并存，“同”体现出世界各宗教音乐历史发展的一种普遍性规律，“异”则体现出两教音乐各自的民族性和地域性特征。[④] 余虹从神学的角度，对基督教赞美诗和道教道诗中所体现的神人关系进行比较，分析了二者的差异性和一致性。[⑤] 这方面的文章还有彭静的文章。[⑥]

《赞美诗（新编）》是继《普天颂赞》以后我国教会自行编辑

---

① 徐名居：《基督教灵歌中的家庭问题》，《兰州大学学报》1995 年第 4 期，第 119—125 页。

② 赵睿传：《承圣乐和声　弘扬圣诗合唱——浅探教会圣乐为构建和谐社会应做的努力》，2008 年金陵协和神学院神学学士论文。

③ 张宇：《基督教文化与儒道文化中的音乐》，《阜阳师范学院学报》（社科版）2001 年第 5 期，第 139—140 页。

④ 程荔：《道教与基督教仪式音乐历史发展差异论》，南京师范大学 2006 年硕士论文；《道教与基督教仪式音乐在发展期中的差异比较》，《中国音乐》2006 年第 1 期，第 161—164 页转第 181 页；《民间化与专业化的分野——道教与基督教仪式音乐第二发展期之差异比较》，《江苏教育学院学报（社会科学版）》2007 年第 2 期，第 54—57 页。

⑤ 余虹：《基督教赞美诗与道教道诗中的“神”与“人”》，《四川师范大学学报》（社会科学版）2007 年第 1 期，第 21—27 页。

⑥ 彭静：《西方宗教音乐在中国的变异发展分析探讨》，《当代教育论坛》2010 年第 6 期，第 119—120 页。

出版的最重要的赞美诗集，是中国基督教三自爱国运动委员会和中国基督教协会在文化大革命结束后所出的第一本赞美诗集，也是新中国成立至今使用时间最长、流通领域最广和发行量最大的一本赞美诗集，自出版以来已经印行1700多万册，目前仍是我国广大基督教徒使用最多的诗集，影响极为广泛。长期致力于教会音乐工作并亲自参与《赞美诗（新编）》编辑工作的牧师曹圣洁谈到该诗集编辑时，指出这是中国教会自传过程中的一次有意义的尝试①；此外，曹圣洁还通过《赞美诗（新编）》中中国教徒新创作的圣诗讨论了圣诗与神学的关系。② 吴兵分析和梳理了《赞美诗（新编）》中新中国成立后中国基督徒创作的圣诗，认为这体现出了当代中国基督徒的一些信仰特点和神学思考。③ 周志治、林苗、翁翠琴也都从各个方面剖析了《赞美诗（新编）》的编纂特点及社会影响。④

今天华人教会中新创作的圣诗，包括短诗歌敬拜和个人灵修诗歌，不少采用了现代流行音乐的旋律，歌词内容通俗、易懂，其伴奏常用现代电声乐队，用通俗唱法进行演唱，有时还伴有活泼的舞蹈动作。这种圣乐的创新深受年轻信徒的喜爱，很容易获得现时代年轻人的认同。但同时也存在肤浅、过分注重个人灵性体验、忽略

① 曹圣洁：《在〈赞美诗（新编）〉的编辑过程中探索自传的方向》，《金陵神学志》1984年复刊号，第26页。

② 曹圣洁：《圣诗与神学：从〈赞美诗（新编）〉中的创作圣诗谈起》，《基督教圣乐路向论文集》，香港华人基督教联会教育部，1999年，第73—77页。

③ 吴兵：《〈赞美诗（新编）〉中新中国基督徒创作的圣诗反映的神学思想》，《基督时报》2009年9月2日。

④ 周志治：《〈赞美诗（新编）〉的历史和神学探讨》，金陵协和神学院2003年硕士论文；《认识〈赞美诗（新编）〉》，《金陵神学志》2009年第3期，第133—148页；林苗：《“立约”的民俗解读及其在〈赞美诗（新编）〉中的中国化诠释》，《安徽文学（下半月）》2008年第9期，第225—227页；翁翠琴：《浅探教会“赞美诗集”的编辑和修订——以中国教会赞美诗集〈赞美诗（新编）〉为例》，《金陵神学志》2009年第3期，第108—132页。

教义等诸多问题。这方面比较典型的例子就是现在流传很广的《迦南诗选》。这些诗歌据说是由一个初中还未毕业，既不懂乐理乐谱，也未学过作诗作曲的河南农村女子吕小敏所创作的，现在不仅成为国内家庭教会的主体诗歌，而且很多地方的三自教会都在使用。有一些诗歌在内地以外的中国香港、中国台湾、东南亚、欧洲、美洲、澳洲等地的华人教会中也广为流传，甚至现在国内有些天主教会也在传唱迦南诗歌。目前，在中国教会中，关于迦南诗的争论有很多，一些受教会正统思想影响的教会学者和牧者从一开始就对迦南诗歌有不同的意见，在迦南诗出现以后，全国基督教两会印制了数千份署名古道的文章散发给各地教会，对迦南诗歌进行比较严厉的批判。古道的文章很长，洋洋洒洒 7 万多言，正文分两章，并有前言和后记。第一章以《圣经》为纲，指明圣诗创作的基础、条件、形式、目的、来源、功用及终极效果；第二章则以此为准绳，罗列了迦南诗歌的五宗罪：没有真理根基，背离《圣经》；缺少文学修养，损毁了圣诗的尊严；宣扬以人为本，背离圣诗创作的目的；旋律“充满世俗肉体”，缺乏圣灵指导；坐在摩西位上，误导信徒。作者甚至将迦南诗歌比作“糠秕”，认为它根本无法与真正的圣诗——“麦子”相提并论。在文章的后记部分，作者写道：“《迦诗》是这世俗音乐泛滥成灾的时代中拔苗助长的产物。它在教会历史的长河中，必如昙花一现。又像在繁星璀璨夜空中的流星一闪，消失在墨黑的幽暗中。”① 古道的文章带有一定的情绪化，他的这种笔调，引起了不少喜爱迦南诗歌的人的不满，一直致力于中国教会原创音乐创作与推广的网络教会音乐作者新生命甚至著文针对古道的论点进行逐条批驳。支持与反对迦南诗歌的双方唇枪舌剑，互不相让，问题的焦点主要集中在是否遵从《圣经》和是否“属灵”方面。

---

① 古道：《从圣诗创作看〈迦南诗选〉》，http：//www. jonahome. net/files/dpjnsx。

（三）教会圣乐事工

圣乐的主要功能是为教会服务的，因此如何发展教会音乐事工是教内教牧人员和同工关注的重点，这方面的讨论非常热烈，主要集中在《天风》、《金陵神学志》和《中国天主教》等教会刊物上。对于天主教圣乐的讨论后文将专门论述，此处先叙述有关基督新教圣乐的文章。

圣乐是基督教崇拜的重要内容和方式，圣乐创作和唱诵必须以对神的信仰为基础。谭静芝、江竹、沈小蜂、高永丽、林孔华、朱贵金、林丽平等都从信仰角度来论述圣乐与崇拜的关系。[①]

基督教圣乐不同于一般世俗音乐的特点就在于它的神圣性，它是赞颂神、献给神的音乐。关于圣乐神圣性的讨论也有很多。刘永清讨论了基督教圣乐的范畴和功能，指出圣乐的功用就是在崇拜、传扬福音、教育、关怀和团契上，皆能达成神的心意。[②] 林孔华也是从信仰的角度论述基督教圣乐的神圣性、独特性、超越性与永恒性。指出圣乐的使用唯一的、首要的、终极的目的就是献给神。[③]此外，讨论圣乐神圣性的还有周志治和林旭光等。[④]

20 世纪 70 年代以后，美国许多从反文化（嬉皮士）运动成长

---

① 谭静芝：《崇拜神学与圣诗》，《基督教圣乐路向论文集》，香港华人基督教联会教育部，1999 年；江竹：《音乐和崇拜》，《天风》2003 年第 15 期，第 2 页；沈小蜂：《心灵深处的颂赞——音乐在基督教信仰中的地位和作用》，《天风》2007 第 14 期，第 42—43 页及第 16 期，第 38—39 页；高永丽：《试论教会音乐在基督徒信仰生活中的重要性》，《金陵神学志》2007 年第 3 期，第 114—144 页；林孔华：《乐以载道、道以化乐——圣乐和圣言的关系》，《天风》2007 年第 11 期，第 31—33 页；朱贵金：《礼仪、音乐、神学之关系》，《天风》2008 第 7 期，第 26—28 页；林丽平：《浅探圣乐在圣餐礼中的作用》，《金陵神学志》2009 年第 4 期，第 124—141 页。

② 刘永清：《浅谈基督教圣乐》，《天风》2004 年第 5 期，第 36—37 页。

③ 林孔华：《论圣乐之“圣”》，《天风》2009 年第 1 期，第 40—41 页。

④ 周志治：《基督教圣乐的神圣体验》，《天风》2003 年第 8 期，第 20—21 页；林旭光：《要重视圣乐的神圣性!》，《天风》2008 年第 20 期，第 42—43 页。

的年轻人开始使用摇滚乐来写基督教音乐，这股浪潮极大地影响了世界各地圣乐的发展，中国内地当代圣乐事工亦受此影响，产生了一些新的特点。周志治讨论了近代出现的灵性“短歌”现象。近现代欧美教会“短歌”风行，并影响了中国教会。“短歌”歌词简短、曲调简易、音域窄小。作者认为在崇拜中过分强调“短歌”的功能，会使得崇拜的整体功能受到限制，所以对“短歌”现象应当进行神学的审视和反思。[①] 翁翠琴认为认识崇拜中各种圣乐的“礼仪神学”是今日敬拜态度更新的关键。这种更新，可以使教会面对诸如“敬拜赞美”形式的冲击和挑战，适当取其精华，规避其糟粕，重新调整崇拜形式的走向。[②] 她还论述了教会音乐作为教会信仰传统一部分，教会年的圣乐系统化、礼仪规范化等对于传扬全备福音具有非常重要的意义。[③] 王雪峰从崇拜音乐的功能作用方面，探讨如何平衡崇拜音乐的艺术性和礼仪性之间的关系。[④]

对唱诗人员进行圣乐培训是教会的一项重要任务，很多在教内从事具体圣乐侍奉与培训的教牧人员和同工都总结自己的经验，提出了一些具体意见。李建平、雷玉明、徐牧、顾周荣、朱贵金等介绍了诗班的情况。[⑤] 翁翠琴则介绍教会圣乐教育与课程设置等具体

---

① 周志治:《对当代“短歌”现象的了解和反思》,《金陵神学志》2006 年第 1 期，第 112—121 页。

② 翁翠琴:《从崇拜礼仪学角度浅谈“音乐礼仪”神学及形式的更新》,《金陵神学志》2009 年第 1 期，第 34—60 页。

③ 翁翠琴:《教会的使命：传全备的福音与教会年圣诗信息周期化》,《金陵神学志》2010 年第 2 期，第 20—40 页。

④ 王雪峰:《公主？还是女仆？——崇拜中音乐艺术性和礼仪性的平衡》,《金陵神学志》2008 年第 3 期，第 25—60 页。

⑤ 李建平:《圣乐侍奉》,《天风》2007 第 2 期，第 32—34 页及第 4 期，第 32—35 页；雷玉明:《唱诗班的事奉》,《天风》2007 期第 17 期，第 33—35 页；徐牧:《圣诗班的组建及培训》,《天风》1994 第 8 期，第 35—36 页；顾周荣:《诗班初探》,《金陵神学志》2010 年第 1 期，第 72—94 页；朱贵金:《诗班音乐的角色》,《天风》2008 年第 11 期，第 28—30 页。

问题。[①] 罗黎光在有关赞美诗的音乐方面谈了自己的看法。[②] 徐牧、南伯和张晓武等都讲述了赞美诗唱诵的问题。[③] 张晓武、曲梅则具体谈到了圣乐指挥的技巧与方法。[④] 吴静珊从儿童诗班音乐教育的本质、目的、教学方法和原则以及价值四个部分谈论了对基督教儿童诗班音乐教育的情况。[⑤]

关于基督教圣乐的社会功能，杨甫指出，基督教圣乐发展到今天，已经不再局限于教堂中的崇拜，它已经成为世界音乐艺术的重要组成部分，它具有广泛的群众文化基础，也是群众文化艺术的重要组成部分。基督教圣乐参与一系列社会文化艺术活动，为精神文明建设做出了积极的贡献，营造了基督教融入社会的良好氛围，是基督教与社会主义社会相适应在构建和谐文化方面切实可行的美好途径。[⑥]

（四）地方基督教音乐研究

我国地域广大，民族众多，各地教会在圣诗唱诵、赞美诗集的使用等方面都有各自不同的特点，对各地基层教会圣乐情况的了解，有助于总体把握我国教会音乐发展的状况，更好地促进教会圣乐事工的发展。葛大威和姜卓介绍了东北教会音乐的情况。葛大威

---

① 翁翠琴：《圣乐教育与课程设置》，《金陵神学志》2008 年第 4 期，第 142—155 页。

② 罗黎光：《浅谈赞美诗的音乐创作》，《天风》2004 年第 3 期，第 34—35 页。

③ 徐牧：《如何领唱赞美诗》，《天风》1994 年第 7 期，第 37—38 页；南伯：《如何唱好赞美诗》，《天风》2002 年第 2 期，第 22 页；张晓武：《混声四部赞美诗的排练步骤》，《天风》2003 年第 6 期，第 42—43 页。

④ 张晓武：《圣乐合唱的伴奏及指挥与伴奏的配合》，《天风》2007 年第 24 期，第 36—39 页；曲梅：《论圣乐指挥的“点”、“线”、“面”》，《天风》2006 年第 6 期，第 42—45 页；《论圣乐指挥的“预示”技巧》（与百合合著），《天风》2006 年第 11—12 期，第 42—45 页。

⑤ 吴静珊：《浅谈基督教儿童诗班音乐教育》，《黄河之声》2010 年第 7 期，第 75—76 页。

⑥ 杨甫：《基督教圣乐在推进和谐文化建设中的积极作用》，《电影评介》2010 年第 18 期，第 110—112 页。

对辽宁省内一些市基督教会的音乐状况进行了调查采访。通过走访和数据统计等方法，了解并掌握辽宁省内基督教会音乐实践的基本状况，对我国教会音乐的危机和前景都提出了自己的见解，辽宁省基督教会音乐实践所反映的问题其实也是全国大多数教区的音乐实践所出现的情况，需要认真反思。[①] 姜卓介绍了哈尔滨市基督教圣乐崇拜所用伴奏乐器、赞美诗集、圣乐旋律节奏及其现代化特征等内容。[②] 李博丹则主要关注了吉林延边自治州朝鲜族基督教主日仪式的音乐，通过对主日仪式的音乐和文化分析，描绘出朝鲜族传统文化与基督教文化相互融合的文化现象，这是中国朝鲜族特有的历史性与遗传性与西方基督教文化碰撞时，产生的特有的文化特征。[③]

周晶和张晓武研究了西北地区的基督教圣乐情况。周晶以兰州市基督教青年教会唱诗活动调查为线索和案例，对中国城市青年基督教会的诗歌敬拜仪式现况进行了初步分析与研究。作者通过详细调查青年教会唱诗活动的过程、诗歌资源的特点以及教会音乐培训现况等相关内容得知，兰州市青年教会在本文化与西文化的相互碰撞和融合的背景中，在与中国港台、内地的其他教会音乐文化之间产生交叉中，随时会面对着新的音乐敬拜形式的选择，从中窥测出基督教文化在我国乃至世界范围内传播至现今的新的变化轨迹。[④] 地处草原深处的内蒙古环阴山地区，其基督教圣乐带有浓郁的草原

---

① 葛大威：《2006 年辽宁省基督教音乐调查报告（上）》，《金陵神学志》2007 年第 2 期，第 167—189 页；《2006 年辽宁省基督教音乐调查报告（下）》，《金陵神学志》2007 年第 3 期，第 202—220 页。

② 姜卓：《谈哈尔滨基督教音乐》，《科技创新导报》2008 年第 11 期，第 243 页。

③ 李博丹：《吉林延边自治州朝鲜族基督教主日仪式的音乐文化分析》，《北方音乐》2010 年第 7 期，第 50—51 页；《中国朝鲜族宗教音乐概述——以基督教仪式为音乐分析个案》，《乐府新声》（沈阳音乐学院学报）2010 年第 2 期，第 72—78 页。

④ 周晶：《兰州市基督教青年教会唱诗活动初步调查与研究》，西北师范大学 2005 年硕士论文。

特色。张晓武选取了两首内蒙古环阴山地区基督教（新教）圣诗音乐本色化创作作品“草原圣歌”进行分析，揭示出这一地区圣诗音乐本色化创作作品的特点，以及对内蒙古少数民族地区圣诗音乐本色化创作的意义。①

在广大农村和少数民族地区基督教会中，基督教音乐在与中国传统文化碰撞中产生了独特的土洋结合的表现形式。孙晨荟以河北曲周地区基督教音乐个案了调查为例，探讨了西方基督教音乐在中国农村本土化的现象。②

厦门市是基督新教最早传入中国的据点之一，经过一百多年的发展，厦门的基督教音乐呈现出本色化、流行化、国际化的特色。厦门鼓浪屿素有“音乐之乡”、“钢琴之岛”的美誉，培养出周淑安、林俊卿、殷承宗、陈佐煌、许斐平等一大批杰出的音乐家。他们的成就都和鼓浪屿的基督教音乐密不可分。潘明亮就介绍了鼓浪屿基督教音乐传播与发展的情况。③ 程伶则选择在厦门基督教音乐方面具有一定代表性的竹树礼拜堂作为考察重点，通过研究此教堂四个唱诗班的不同特点和近年来的圣乐现状，映射基督教音乐在厦门教会的发展概况及其与厦门文化之间的相互关系和影响。④

19 世纪 40 年代，基督教音乐伴随着上海的开埠而传入中国，并在上海都市化的进程中经历了一个逐渐本土化的过程，它的发展与上海的发展基本同步。冯锦涛选择了上海在基督教音乐方面具有

---

① 张晓武：《从两首草原圣歌看内蒙古环阴山基督教圣诗音乐本色化进程》，《星海音乐学院学报》2009 年第 3 期，第 56—59 页。

② 孙晨荟：《河北曲周基督教音乐个案调查》，《中国音乐学》2008 年第 4 期，第 20—24 页。

③ 潘明亮：《鼓浪屿的基督教音乐》，《鼓浪屿文史资料》第 7 辑，音乐专辑（2001）。

④ 程伶：《厦门基督教音乐与厦门历史文化——厦门竹树礼拜堂音乐的实地考察与研究》，厦门大学 2009 年硕士论文。

代表性的教堂——国际礼拜堂作为考察重点，通过研究此教堂三个不同特点的唱诗班之历史发展过程以及近年来的圣乐现状来看基督教音乐在整个上海经历了“西方圣乐—赞美诗中国化—圣乐流行化”的发展过程，并对圣乐在当今上海社会生活中的生存问题进行了分析。[①]

温州地区基督教圣乐发展比较迅速。陈丰盛主要以温州教会历史的不同时期为线索，介绍每一时期的教会发展历程和各个时期温州教会圣诗的发展情况。对了解温州基督教圣乐的发展历史很有帮助。[②] 而“温州基督教”网站所刊登的文章则主要介绍了当下温州教会基督教音乐事工的情况。[③] 温州教会音乐事工所出现的一些新特点和新情况在全国其他地方的教会中也都存在。

（五）少数民族地区的基督教音乐研究

20世纪初，基督教传入云南、贵州等边远少数民族地区，为了便于传教，传教士利用少数民族音乐素材编写一些民族风格赞美诗进行教唱，并由此产生出苗族、彝族、傈僳族、景颇族、佤族、拉祜族等多种少数民族语言的赞美诗。同时，基督教文化与这些少数民族自身的民族文化相互融合，形成了独特的民族文化现象，其基督教音乐风格亦不同于内地的汉族地区。这种文化现象已经引起了很多人的关注，其中，中央音乐学院杨民康教授的研究最为深入，除了前文已经提到的总结性著作[④]，他此前还发表了一系列研究云南少数民族地区基督教音乐的文章。早在20世纪90年代初，杨民康就开始关注基督教音乐在云南境内的历史演进，他对云南少

① 冯锦涛：《从国际礼拜堂看基督教音乐在上海》，上海音乐学院2005年硕士论文。

② 陈丰盛：《温州基督教圣诗发展历程》，《金陵神学志》2009年第1期，第61—72页。

③ 温州基督教网站，《试论温州基督教音乐事工》，http：//www.wzjdj.cn/news919.htm（2009）。

④ 同前。杨民康《本土化与现代性》。第277页注②。

数民族基督教音乐文化的整体状况做了历时性梳理，将基督教音乐在云南发展的历史划分为传入期、巩固期和恢复期三个阶段，并着重介绍了20世纪80年代后处于持续“恢复期”的云南基督教音乐情况，涉及基督教歌曲、音乐社团组织、音乐传承和演唱活动四个方面，表明云南基督教音乐既保持了基督教音乐文化所具有的一般特性，又存在较为鲜明的个性特征。[①] 此后，他又考察了傈僳族、景颇族基督教赞美诗情况，通过记录礼拜礼仪和节庆礼仪两种崇拜礼仪类型在这些少数民族地区的风貌，展现了傈僳族、景颇族等云南少数民族基督教徒井然有序的音乐生活以及趋于专业化的表演活动。在云南少数民族地区，以书面传承为主、口头传承为辅的宗教音乐传承、传播体系涵盖了文字谱、五线谱和简谱这三大类记谱法。杨民康对此进行过深入研究。[②] 他介绍了英籍内地会牧师Samuel Pollard首创的流行于苗、彝、傈僳等民族的“波拉德”字母谱体系和德宏州一带景颇族地区所使用的“来嘎努”字母谱两种类型的文字记谱法。[③] 杨民康重点研究了改良型模式——傈僳、拉祜、佤等民族使用的改良简谱谱式，借入型模式——景颇、傈僳、傣等族使用的五线谱谱式和沿用型模式——少数民族地区使用的汉文《赞美诗（新编）》的历史变迁过程，认为“运用少数民族文字记写唱词则是其中各类谱式共同遵循的最大底线，体现了不同

---

① 杨民康：《云南少数民族基督教音乐文化初探》，《中国音乐学》1990年第4期，第82—88页。

② 杨民康：《云南怒江傈僳族地区基督教音乐文化》，《中央音乐学院学报》1991年第4期，第32—35页；《响自苍峦深处的“圣歌”——云南省瑞丽县登戛寨景颇族基督教礼仪音乐调查报告》，《中国音乐年鉴（1992年卷）》，文化艺术出版社，1993年，第279—285页。

③ 杨民康：《云南少数民族基督教赞美诗的文字记谱法研究》，《音乐研究》2005年第3期，第49—57页。

民族基督教赞美诗谱式在民族化、本土化过程中的最主要的共性特征”①。另外，他通过对《旧约》中涉及的祭祀仪式及表演程序的相关篇章进行初步梳理，考察其歌舞及礼仪乐队、仪式表演及社会音乐习俗，与当下云南少数民族地区的基督教音乐仪式做了对比分析，认为二者之间存在着许多相似之处。② 赵书峰对杨民康的《本土化与现代性：云南少数民族基督教仪式音乐研究》一书进行高度评价，认为它是我国第一部丰富、翔实地记录和研究有关云南少数民族基督教仪式音乐的专著，着重运用民族音乐学、音乐民族志等多学科的研究方法，系统、多维地对云南少数民族基督教音乐文化进行深层剖析与解读。其研究方法新颖，在研究思路上，针对有争议的问题，不是主观臆断，而是给读者留有一定的思维空间。③

除杨民康之外，还有一些学者也关注到了云南地区少数民族基督教音乐的情况。何明、吴晓从艺术人类学角度考察了云南芭蕉箐苗族基督教唱诗班的内在组织特征和外显展演形式，探讨了芭蕉箐基督教音乐活动在艺术人类学视阈中所呈现出的特殊人类学意义。④ 杨丽华通过考察云南富民县小井村苗族唱诗班的情况，认为经近百年的全民信教的传承，基督教教义已融入小水井苗族的生活方式，直接影响着他们的价值观和世界观，这些都在小井村的唱诗

---

① 杨民康：《云南少数民族基督教赞美诗的五线谱和简谱记谱法研究》，《中国音乐》2006 年第 1 期，第 46—51 页。

② 杨民康：《〈圣经 · 旧约〉中的犹太教圣殿祭祀音乐解析——兼涉与云南少数民族基督教仪式音乐的几点比较》，《黄钟》2007 年第 1 期，第 125—132 页。

③ 赵书峰：《“东方主义的幽灵来到了彩云之南”——读杨民康著〈本土化与现代性：云南少数民族基督教仪式音乐研究〉》，《交响》2009 年第 1 期，第 64 页。

④ 何明、吴晓：《基督教音乐活动与艺术人类学阐释——以云南芭蕉箐苗族为个案》，《云南师范大学学报（哲学社会科学版）》2006 年第 3 期，第 151—158 页。

班中得到体现。[①] 华慧娟则主要关注了云南北部苗族基督教赞美诗的情况。[②] 赵磊和张德凯考察了滇西北怒江地区傈僳族基督教音乐。[③] 杨方刚、张笑中对贵州省内苗族、彝族、布依族部分地区教堂及教会音乐活动做了梗概性介绍。[④]

（六）天主教音乐研究

长期以来，我国的天主教会保留了西方天主教教会的礼仪传统。采用拉丁弥撒，司祭和助祭吟诵的经文和圣咏都采用古老的格里高利圣咏曲调，中文圣乐在教会音乐中并不占主流，发展一直比较缓慢。这种状况在“梵二”会议以后才逐渐有所改观。因此，对于国内天主教音乐探索的文章也比较少，远远比不上对于新教音乐的研究。这方面成就比较突出的是杭州师范大学的南鸿雁，她发表了一系列研究内蒙古中西部以及沪宁杭地区天主教音乐的文章和著作。她最早从关注内蒙古中西部天主教音乐发展开始，研究了19—20世纪天主教音乐在内蒙古中、西部地区的传播、发展和交流的历史及其影响，指出现在内蒙古地区的天主教音乐是中西音乐文化在该地区一个多世纪交流的成果。[⑤] 此后，她又集中研究了沪宁杭地区的天主教音乐情况。《本土化：杭州天主教音乐文化述

---

① 杨丽华：《基督教对小水井苗族唱诗班的影响》，《民族音乐》2008年第4期，第45—47页。

② 华慧娟：《基督教赞美诗在滇北苗族地区的传播、演变与文化意义》，西安音乐学院2007年硕士论文；《滇北苗族接受基督教赞美诗的原因初探》，《音乐天地》2007年第4期，第36—37页。

③ 赵蕾：《从宗教信仰谈滇西北少数民族的基督教音乐——对怒江流域贡山县傈僳族的田野考察》，《民族音乐》2010年第5期，第37—38页；张德凯：《傈僳族无伴奏四声部合唱与文化置换策略》，《保山学院学报》2010年第3期，第82—85页。

④ 杨方刚、张笑中：《贵州少数民族宗教音乐研究综述》，《贵州大学学报》（艺术版）2007第3期，第2—5页；《贵州少数民族宗教音乐研究综述》（续），《贵州大学学报》（艺术版）2007第4期，第1—5页。

⑤ 南鸿雁：《内蒙古中、西部天主教音乐的历史和现状》，《天津音乐学院学报》2001年第4期，第29—34页。

略》一文是对杭州天主教音乐传播及发展所作的历时性研究。文中分析了杭州天主教仪式音乐的民族化、本土化倾向，指出这种倾向体现出一种文化现代化意识，会对教友的精神生活产生重要影响。[①] 她还具体考察了南京石鼓路天主堂现有的“堂区歌本”和“音乐团体”等音乐事象，揭示影响其音乐生成和发展的内在关系。[②] 此后，南鸿雁就民国时期沪宁杭三地天主教仪式音乐和音乐文本展开考察研究，并通过此来考察外来的天主教大传统是如何在与地方文化互动过程中日益本土化，并在中国土地上形成其小传统的动力与进程。[③] 她通过对民国以来宁沪杭地区天主教音乐的考察研究，就中国天主教音乐本土化路径及现代性变迁，以及天主教音乐如何在中国实现本土化进行讨论，指出天主教音乐在中国的本土化是中西文化交流互动的具体事例，是西方文化中的某些成分与中国传统文化的一些因素互容渐变而形成的。[④]

此外，张珊调查了山西天主教音乐，赵晓楠调查了北京通县贾后疃村中国民间乐班形式的天主教音乐会的情况，他们提供了天主教音乐中国本土化的典型案例。[⑤] 上海佘山修道院李路加神父和张团社也都论述了天主教圣乐本土化的问题。李路加神父通过梳理中国教会音乐的传播与发展历史，提出了教会音乐本色化的观点。天主教修士张团社首先分析了中西音乐之别，接着指出了中国圣乐的

---

① 《本土化：杭州天主教音乐文化述略》，《人民音乐》2005 年第 12 期，第 41—43 页。

② 《南京石鼓路天主堂音乐人文叙事》，《南京艺术学院学报》（音乐与表演版）2007 年第 4 期，第 36—40 页。

③ 南鸿雁：《沪宁杭地区的天主教音乐——民国时期相关仪式音乐与音乐文本的个案研究》，《南京艺术学院学报》（音乐与表演版）2006 年第 3 期，第 7—21 页。

④ 南鸿雁：《沪宁杭地区近现代天主教音乐考察研究》，2007 年南京艺术学院博士论文。

⑤ 张珊：《天主教音乐山西本土化》，山西大学 2010 年硕士论文；赵晓楠：《民族音乐中的天主教音乐——贾后疃村天主教音乐会调查》，《中国音乐》1994 第 3 期，第 62—63 页。

现状，最后指出了“梵二”会议以后中国圣乐应该发展的方向。应该说这是为数不多的从理论上专门讨论中国天主教圣乐创作及存在问题的文章，都属于教会内部教牧人员所作，从来没有正式发表过，他们以教牧的身份谈论中国天主教圣乐的发展情况，是为教会内部圣乐培训之用的，很值得参考。①

天主教圣乐是为天主教仪式服务的，其唯一的、至高的功能是为神。从神学角度论述天主教圣乐是非常必要的。黎人从信仰的角度论述了天主教圣歌中所包含的神学思想。② 侯亚超对天主教圣乐作了界定。③ 明石对天主教圣乐的创作与使用提出了要求。④ 贾文亮对天主教圣乐的定义、功能、内容及形式一一作了解释。⑤ 署名为耀汉会士天赐的文章论述了弥撒礼仪中圣乐的作用。⑥

孙晨荟对迄今为止发现的唯一一本藏文天主教圣歌集《Chants Religieux Thibétains》进行了研究，其独特的文字与乐谱组合方式，以及流传至今的口传演绎方式，成为中国藏族地区天主教信仰群体的历史物证。⑦

以上大体介绍了中国基督教圣乐理论研究的基本情况。近十年来，国内学者和教内的教牧人员及教徒对国内基督教圣乐的研究出现了高潮，但总体来看这些研究还比较薄弱，多数文章还仅限于描

---

① 李路加神父：《中国教会音乐本位化之探讨》（2002）、张团社：《西洋传统圣乐与中国传统调式在礼仪本地化中的融合》（时间不详），基督教：中国诗班联盟论坛（www. jbjsb. com）网站。

② 黎人：《圣歌里的神学》，《中国天主教》2000 年第 3 期，第 15 页。

③ 侯亚超：《什么是圣乐》，《中国天主教》2001 年第 2 期，第 50 页。

④ 明石：《应保持教会音乐的特色》，《中国天主教》2003 年第 2 期，第 22—23 页。

⑤ 贾文亮：《何为天主教的圣乐》，《中国天主教》2009 年第 5 期，第 59—60 页。

⑥ 耀汉会士天赐：《从中国文化看弥撒中的圣乐》，http：//www. ofmcn. org/fj_spirit_ lutan/lunwen8. htm。

⑦ 《一本珍贵的藏文天主教歌谱〈*Chants Religieux Thibétains*〉解析》，《安徽文学》2009 年第 12 期，第 127—131 页。

述介绍或感想，迄今尚未形成系统化的有关国内基督教圣乐研究的理论体系。受到系统的西方音乐历史教育的学者们更注重西方基督教音乐在音乐史上的地位，而研究民族音乐的学者们往往对“舶来”的基督教音乐不很熟悉，即使是研究宗教音乐和仪式音乐的学者，他们关注更多的是民族音乐中的佛教音乐和道教音乐，而对中西文化交流所产生的基督教音乐，学者们更多地把它放在中西音乐文化交流史和近代教会学校音乐教育对中国音乐教育的影响等大课题中进行论述，注重“史”的成分，而较少关注当下神学信仰环境下的“圣乐”状况，这就造成对国内基督教音乐理论研究比较薄弱，尤其是对国内天主教音乐的研究更为薄弱的局面。在国内还未形成“基督教圣乐研究”学科。这本身有信仰的因素，一般的音乐理论家如果对宗教领悟不深，可能无法从事对宗教圣乐的研究，必须深刻理解这种宗教或者本身就在教内从事圣乐创作、教育或研究的人才有可能从事圣乐研究，因为宗教音乐和世俗音乐最大的不同就在于宗教音乐的属神性，它不是一种纯粹的音乐语言，它是神学的载体，首先是宗教的，然后才是艺术的，“它是一种藉着音乐形式表达信仰的福音文化”①，如果不了解这种宗教，就根本无法领会这些宗教音乐的精髓，所以也就无法从理论上予以探讨；因为基督教音乐是从西方传入中国的，中国圣乐创作的历史只有大约百年的时间，而且这些创作也主要是基督新教的圣乐，而天主教在“梵二”会议之前规定举行礼仪只许用拉丁文，信徒不会说拉丁文，只能用中文字注音的方法唱拉丁圣歌，中文圣歌的创作虽然有一些，但在做弥撒的时候还主要是唱西方圣乐，本土圣歌流传并不广泛，这种局面直到20世纪90年代以后的最近二十余年才有所改观。受各种因素的影响，中国教堂音乐的创作和教会唱诗班的水

---

① 翁翠琴：《宇宙基督的赞歌——从圣乐与中国文化的对话看圣乐是如何促进福音文化与本土文化的融入》，《金陵神学志》2009年第2期，第92—105页。

平，不论是新教方面，还是天主教方面，与西方基督教国家相比发展还显得有些滞后，从而也影响到了对于国内基督教圣乐的理论研究。这种状况已经引起了国内教会人士的重视，并已采取很多措施来提高国内圣乐的创作及演唱水平，相信随着中国教会圣乐水平的提高，对其的理论研究也会上升到一个新的层次。

注：本文所引用资料截止于2010年。

中国音乐年鉴 · 2009 ·
· 专题综述 ·

流散地与音乐

汤亚汀

当前文化研究、人类学等社会科学领域的一个热点话题，即“流散”研究。“流散”同“祖国家园”（homeland）相对，原文 diaspora 一词来自希腊语，即英语 disperse，“流散”。再看其构词，dia - 即 across， - spora 即 scatter，合起来即“散播开来”，故有译作“飞散”的。该词“原来指将希腊古典文明从中心的城邦驱逐到边缘的岛屿和殖民地。犹太历史也从犹太人的和非犹太人的角度解读为流散地的历史”①。现在扩展到指所有的海外移民社群。这个地理空间同样是由历史——古希腊文明、以色列文明、现代文明——构建的话语空间。如《圣经 · 旧约》中

① Bohlman, Philip V. 2002. *World Music*, A Very Short Introduction. Oxford Univ. Press.

所言："耶和华必使你败在仇敌面前……你必在天下万国（diaspora）中抛来抛去。"① 在人们的脑海里，这样的话语形象地将流散地构建成失败者流亡漂泊异国他乡、寄人篱下的空间，这正是当初犹太移民以及后来其他民族中部分移民的景观。但现在尤其是在全球化的背景下，"流散"内涵更多的是"文化再创"。

即从流散的视角看民族、身份、文化，可以发现它们都不是静态的，而是存在于动态的"跨民族关联"中，于是出现了一系列相关的动态概念，使文化从同质转变为异质，如：文化旅行、文化相遇、文化冲突、文化翻译、文化混杂（hybridity），在跨民族的实践中丰富了民族性，突破了静态的民族国家文化界限，颠覆了文化的本真性，产生了所谓的"第三空间"，即生成了新的意义，重构了异质化的身份认同和"想象的家园"。

在音乐人类学研究中，也发生了类似的转变：从以前对静态的封闭的地方音乐文化研究，转变成为对动态的开放的跨文化的研究。即"音乐文化的流动（flow）"②，"世界音乐是一系列流动的、连锁的风格、曲目与实践，地域上能伸能缩，而不再是一系列历史、地理渊源单一的有界实体。"③

以下选编了四位美国音乐人类学学者的理论，并以国内外六位学者的个案研究和两次东亚国际会议的论题来具体介绍这些理论及个案所衍生的其他理论。

---

① 《申命记》。

② Slobin, Mark. 1992. "Micromusics of the West: A Comparative Approach." Ethnomusicology Vol. 36, No. 1 Winter. 中译文，汤亚汀编译，《音乐人类学：历史与方法论》，上海音乐学院出版社，2008 年。

③ Shelemay, Kay Kaufman. 2006. *Soundscapes: Exploring Music in a Changing World*. New York. London: W. W. Norton and Company.

一、移民与音乐的流动：流散研究的起点

Shelemay 这部新作讨论了“流散”理论内涵的扩充。许多迁徙群体和来自同一国家但居住在其他地区的群体相联系，这些迁徙群体认为他们都往往属于一个国际性的网络。在故乡以外生活的迁徙群体，不管他们是自愿还是被迫迁徙，经常被称为“流散群体”。近几十年来，“流散”一词被运用到更多类别的人口移动中，不是指去异国地区，而是指离开先前的家园移居他乡，包括少数族群仅在一个国家或地区流动。

虽然人们认为大多数的迁徙运动是长期或永久的，但是近年来改善的交通条件和旅行机会使人们有可能在一个新的家园和历史的故乡之间来回流动——因为这一历史的故乡仍然存在，或对于迁徙来说是可以返回的。21 世纪初期，对于许多要在遥远城市或国家之间来回流动的人来说，“家”这一概念也扩展了。可是，即便对于那些不像从前那样扎根一个地方的人而言，“家”的观念仍然具有强大力量，仍然是可以通过文学和歌曲加以赞美的一种思想和依恋之物。反之，对于仍然扎根于一个地区的世界大多数人群来说，由于他们那里生活着移民群体而造成了音乐的日益多样性，这样，音乐的迁徙便成为他们日常生活中不容忽视的一部分。

这些迁徙背后的故事大多曲折难言，因为人们流动的原因不同，并且定居的时间长短也很不相同。尽管人们普遍认为自愿迁徙属于正常情况，然而，战争或饥荒的环境迫使人们重新安家的被迫迁徙，实际上也更加常见。

除了迁徙是自愿还是被迫（或是两者混合）的问题，其它的可变因素——如迁徙的日期；个体辗转和到达时的条件；迁移者的年龄、种族或宗教的身份、性别、经济状况以及教育背景——都会影响迁徙的音乐生活的声音、背景和意义。

1. 相关理论之一：流散网络与跨文化

斯洛宾这部关于“流散”研究专著的译文版由上海音乐学院出版社在本年度出版了。这部专著中的重要观点即：流散造成了跨文化，即各种亚文化超越国界所建立的联系，分散的人群互相接触、影响。但同祖国的关系，不是仅仅贴着移民标签，移民的特征是“祖国”这一意象（即“想象的社群”）。甚至有多个“祖国”，如研究英国黑人，必须考虑非洲、加勒比、美国黑人等影响。

虽然流散网络同家乡仍有关系，它在国外还可变化出许多新格局。如“彭戈拉”音乐原是印度、巴基斯坦信仰各种宗教的旁遮普人的音乐，但因旁遮普移民在英国的南亚各移民民族文化中占主要地位，而且旁遮普文化又善于兼收并蓄，因而“彭戈拉”也就扩大成为移民英国的所有南印度人的音乐，甚至流传到美国、东非、澳大利亚。

有利于形成流散网络的另一因素是个人。音乐家个人同其祖籍的关系也很复杂，这时假想的“家乡”应看作是场所、风格，甚至家庭的综合。同时“寄居国”（新家乡）为他创造出一个新的想象的社会或仅是一种感觉上的结构。他同其他移民对家乡的观点也不相同。如居于瑞典的土耳其音乐家试图融合土耳其与西方音乐，但瑞典人认为那还是土耳其民间音乐，虽然该土耳其人是在其移居瑞典的家庭里从上一代人那儿学到土耳其音乐的。而旅居瑞典的其他土耳其人则不演出他创作的音乐，但又为旅居国瑞典资助他们这位同胞而感到一种民族的骄傲。

流散的音乐创造也不简单，包括形成的方式与历史、活动与风格选择，具体如演出人员的组成是清一色移民？还是混合了其他流散群体？混合是音响/文化感染所致？还仅是缺少移民音乐家而用当地欧美人充实？

流散的音乐状况，依照移居国外的人如何看待留在“国内”的人而各不相同。如美国很早就有德国、爱尔兰移民群体，其经历

记录了音乐生活如何联系着政治。美国两次对德战争致使美籍德国人音乐创造上产生过许多曲折；这里主文化为内部变革定了调子。爱尔兰人受英国霸权奴役的关系是一百五十年来的主要倾向，这一主题下有无数歌曲及作曲家。又如立陶宛等波罗的海国家与乌克兰移民出现在同一音乐活动中时，它们往往通过立陶宛社区产生新的民族认同。

许多流散的音乐场合还有口头传播。口传不一定限于群体内。拉美难民教挪威驯鹿人抗议歌曲即是一例。抗议歌曲在全球传播不是通过录音，而是通过一个跨文化的网络。抗议歌曲是从源于美国工会—左翼—民权运动的一种拉美“新闻歌曲”中发展起来的。

流散的亚音乐文化的代表有许多汇聚的地方，主流文化常常帮助制造这类场合，如一年一度的华盛顿美国民间生活节。工业跨文化和流散跨文化在任何地方都有具体和抽象的形式。作者将跨文化的定义再延伸，即任何特定城市、节日、商店都能制造一个无边疆的音乐世界，超越民族界限。

2. 相关理论之二：失位感与多元意识

Bohlman 的专著 World Music, A Very Short Introduction 被译为中文出版，这本书中主要探讨了流散理论的失位感与多元意识。主要观点是：流散作为现代性的一种政治、历史和音乐的状态，在 21 世纪，流散地本身就是世界音乐的发生之地，孕育并强调了世界音乐的那种失位感（placelessness）。

流散地处于失位的状况，这样它变成了世界音乐最彰显的地方之一。流散地的音乐既描述了人们从家园被放逐的状况，也记录了特定的历史和地理，这些历史和地理联系着放逐文化与家园文化、或至少联系着据称是家园的一个地方。流散地的音乐所涉及的是已存在的地方和正在生成的地方，它将失地的现实同过去及将来联系起来，而过去与将来则可以把地方想象为真实的。想象一种地方感以取代失地感，这样的过程必定由并置曲目而产生混杂和融合；那

些曲目正是顺着流散地的路径沿途收集而来的。

流散地呈现非常不同的形态，但是可以归纳出三种非常普遍的力量，能够产生一种需求——即需要离开一个被一群人视为自己的地方。首先，有宗教的原因导致人们从其原籍遭到驱逐。离开原籍的旅程表现得很神圣，尤其是因为天意要求该旅程最终回归原籍。历史上最古老的一些流散地，突出者如犹太人的流散地，正是因为回归的希望，表现得极度神圣。其次，有些民族和文化没有可称为自己的地方，因而必须不停地迁徙。关于这类流散地也有典型的例子，如众所周知的罗姆和辛蒂民族（吉普赛人）的情况。第三，社会经济原因产生了更多现代的流散地。随着帝国解体和民族主义冲突而来的广泛移民运动，是这一类流散地形成的主要原因。

保罗·吉尔罗依（Paul Gilroy）利用杜波依斯（W. E. B. Du Bois）关于美国黑人双重意识的概念，富有启示地将“黑色大西洋”理论化为一种概念空间，在这个空间内，带有非洲和非非洲渊源的文化特征相互影响而产生流散地的历史和地理。双重意识，也许甚至多元意识，使群体既有可能维持那些表现同历史家园相联系的文化习俗，同时也对新家园作出回应。简言之，音乐在两种意识的地图上描绘自身，成为清晰表现流散地的一种方式。

乐器常常是流散地渊源最明显的痕迹。在非洲流散地，乐器伴随奴隶贩运，经过大西洋到新大陆的中央航路，奴隶和从前的奴隶利用音乐记忆自己和祖先共同的过去，因之对乐器习俗和合奏的记忆在美洲各国得到恢复。用木条和金属条的木琴类乐器，长期以来就用作证据，证明保留了来自西非合奏的乐器。木琴类乐器还提供了经验的证据，即如何将非洲的节奏和拍子概念同美国黑人和加勒比黑人的音乐联系起来。在东亚和东南亚，为记录流散地的经历，乐器和乐器合奏也起到了重要的作用。中国丝竹乐队在东南亚的流传，所循的是中国人贸易和海外拓居的海上之路。东南亚的金属琴

乐队（如爪哇甘美兰）也反映了流散地的格局，因为它们遍布该地区，表现出语言、经济和音乐的关联。

乐器的流散地格局不仅仅是流散和传播的问题。多元意识的跨界交流常常更有意义。南亚流散地的乐器配置是交流的一个最复杂的例子，也是联系家园和流散地的共同网络。在跨越南亚的宗教、语言和社会等界限中，乐器在历史上起过重要的作用，见证了南亚文化复杂的历史意识。随着殖民时代的到来，全新的、明显外来的乐器输入印度。虽然许多乐器很快进入印度音乐习俗，但总的来说，那并不是将这些乐器硬塞进去的结果。小提琴和单簧管进入了卡纳蒂克（南印度）的古典音乐，而簧风琴进入了印度斯坦（北印度）音乐。紧接着后殖民时代产生的流散地，使乐器得到广泛的输出。因此，来自印度斯坦音乐的西塔琴（长颈拨弦琉特琴）和塔布拉鼓（双小鼓）很快进入西方爵士乐和摇滚乐以及南亚世界节拍这样的体裁。簧风琴尽管起源于西方，现在也可以用来描绘南亚流散地的状况，以至簧风琴制造的世界中心是加尔各答。

世界音乐的爆炸与流散地的急剧增加同步，原因非常复杂，有些原因也相当令人不安。首先，有更多的群体有意识地将几乎不相关的移民格局单一化，其方法是将这些移民格局一律重新描述为流散地。例如，爱尔兰海外族裔越来越多地开始将自己称作爱尔兰流散地。一些新流散地很可能是杜撰的东西，例如凯尔特流散地，可是它们表明了人们对承认双重和多元意识的深切关注。显然，在各种民族主义相互竞争的时代，这些流散地也表明了［世界］碎片化的状态使得失位感得到惊人的传播。世界音乐为流散地的叙事提供了一个音乐空间，无论叙事是民族的还是宗教的，还是违反人权的结果。例如，正当“新欧洲”出现了“新流散地”之时，这些新流散地的音乐也如世界音乐那样最容易听到、也最有效力。这无疑是中欧穆斯林流散地、英国南亚流散地、西班牙和法国的北非流

散地的情况。对许多无国家的民族而言——例如库尔德人，他们的家乡跨越土耳其、叙利亚、伊朗三国边界——世界音乐暂时将流散地的失位感转化成表达共同历史的一个空间。在流散地本身经历全球化的这个时代，世界音乐结合了反映多元意识的结构，以至世界音乐越来越多地反映失位感和回归的问题。

二、近年国际学界的研究个案

1. 叙利亚犹太人的歌曲与记忆①

这方面的研究以谢勒梅（Shelemay）对叙利亚犹太人的“多重流散地”研究最为突出。虽然这项研究成果尚未翻译介绍给中国读者，但她在此书出版后的另一部新作已经介绍到中国，这里简单介绍她的主要观点和结论：

谢勒梅对叙利亚犹太人流散地音乐的研究中，关于流散地的定义是“一个流亡国外的少数群体，（1）从原来的中心被驱逐到至少两个边缘地方，（2）维持对原来家园的记忆”。原来的中心即古以色列，这两个边缘地方分别是约公元前1000年的西班牙和16世纪叙利亚的阿勒颇，然后流散到美洲等地区，通过多次移民——谢勒梅所谓的“多重流散”——形成了今天的叙利亚犹太人。② 她对流散理论的主要贡献是突出了记忆在流散过程中的作用，称之为“记忆的音乐人类学”（ethnomusicology of memory），一方面研究一个社群的音乐表现；另一方面可以跨学科地探讨歌曲中记忆的作用。她认为歌曲是个人和集体记忆的载体，研究社会史的原始资料，她进而提出三个方面的问题：音乐为何常常隐含在持续的记忆

① Shelemay, Kay Kaufman. 1998. *Let Jasmine Rain Down: Song and Remembrance among Syrian Jews*. Chicago and London: Univ. of Chicago Press.

② 同上，Shelemay, pp. 68—69.

中？通过音乐记忆什么？音乐表演中记忆如何转换成有意义的纪念行为?① 叙利亚犹太人通过对“歌曲中的社群”的历史记忆，维持了自己的身份认同。②

2. 流散地的克莱兹默音乐、混杂性与多重认同③

斯洛宾（Slobin）则是从另一个方向对犹太人流散地音乐场景——即克莱兹默（Klezmer）音乐——展开研究。克莱兹默音乐出现于东欧流散地的犹太人生活，从19世纪80年代直到20世纪30年代兴盛于另一个流散地，即美国。从20世纪70年代中期在美国再度兴盛，20世纪90年代作为美国的舶来品回到了欧洲。在以色列，克莱兹默音乐并不是一个为人所知的实体。它最近才在那里出现，而且是作为一种美国式的事物。欧洲“故土”的毁灭意味着“流散地”成了音乐的基地。

斯洛宾《流动的提琴手》（*Fiddler on the Move*：*Exploring the Klezmer World*）突出的是犹太人的“克莱兹默”器乐合奏体裁的混杂性，结合了流散地因素和来自主流文化的若干因素，既为本族群，也为更广大的观众表演，他为这类体裁杜撰了一个词——“小音乐”（micromusics），这种音乐在美国这个多元文化社会中，是与更大音乐世界里其他音乐文化互动的单元，同其他小音乐体系共同形成了美国的主流文化。克莱兹默想象的古老欧洲家园似乎已经不复存在，而美国的流散地已成为其音乐的家园。④

---

① Shelemay, Kay Kaufman. 1998. *Let Jasmine Rain Down*: *Song and Remembrance among Syrian Jews*. Chicago and London: Univ. of Chicago Press，第212页。

② 同上，Shelemay，*Song and Remembrance*，第230页。

③ Slobin，Mark. 2000. *Fiddler on the Move*: *Exploring the Klezmer World*. New York: Oxford Univ. Press. 又见Slobin，Mark. 2003. “The Destiny of ‘Diaspora’ in Ethnomusicology” in Clayton，Martin，etc. ed. 2003. *The Cultural Study of Music*: *A Critical Introduction*. New York and London: Routledge.

④ 同上，Slobin，*Fiddler on the Move*. 第8—9页。

他的另一个同流散相关的重要概念是“认同”，即在认同的过程中，对自我的叙事中，利用历史、语言和文化等资源。即在表征之内、而非之外——不是通过局外的差异——不是自身之内，而是通过与他者的关系，同自己不具有的对立面构筑认同。认同总是在幻想中、或至少在幻觉中构筑（认同尤其可以激发对战前欧洲式的克莱兹默的幻想）。[①] 这正适用于“克莱兹默”，它是一个需要重新捡回来的正在消亡的他者。认同不是单一化的，而是多重的、碎片化的、多样化的、处于不断地变化中。它是一种族群的表现性，一种跨文化的资源。

3. 美国亚裔/华裔流散地的音乐、跨国主义和文化政治[②]

郑苏（Su Zheng）的《流散地宣言：美国亚裔/华裔中的音乐、跨国主义和文化政治》[③] 尚未翻译介绍给中国音乐学术界。这是对音乐流散地综合性研究的新尝试。

该书对“流散”的运用有多重含义。（1）将此术语用作一个描述性词语，即通过丰富的民族志论述，说明美国华裔过去与现在的社会与文化经历以及他们关于情感、记忆和想象的结构；（2）将此术语理解为一个分析门类的代称，是为了探索美国华裔的文化表现形式和实践在流散状态下的深层意义；（3）将此术语理解为一种意识模式，是为了批判普遍存在的、往往带有西方中心色彩的两极秩序观念——即全球整体系统和地方的零碎回应——并对其提出问题；（4）将“流散”理解为一种反对压迫式和霸权式民族叙事和

① Slobin, Mark. 2000. *Fiddler on the Move: Exploring the Klezmer World*. New York: Oxford Univ. Press，第134—135页。

② Zheng, Su. 2010. *Claiming Diaspora: Music, Transnationalism, and Cultural Politics in Asian/Chinese America*. New York: Oxford Univ. Press.

③ 同上，Zheng，*Claiming Diaspora*。

文化构成的对抗性政治载体。[①] 作者将这多重意义组合起来，并提出要在观察者、流散地的局内人和外部的权力结构之间形成一个三方分析空间。她的“描述性”意识大大超过了通常的中立性，而具有局内人的思想状态。“分析门类”是观察者的评价维度。“意识模式”则令这个问题呈开放性：谁在批判现有的秩序？是流散地主体还是分析者？[②]

本书另外一个重要概念是“跨国性”（transnationalism），表现在去地域、去边界，而非构筑地域，虽然同“流散”有关联，但其本身又引出两套概念。其一，作为文化生产、表演和消费的模式，表现在混杂（hybridity）、融合（syncretism）、移位（displacement），尤其是当今流散文化实践的跨国性的审美和风格趣味之中。其二，“跨越民族国家边界联系人与机构的多重关联和互动”，即形成一种“跨国网络或关联”。

推进流散地与音乐二者关系研究的理论渊源来自于20世纪70年代城市音乐人类学的兴起，探索复杂的现代城市社会的移民和音乐。虽然探讨了城市地区的个人和机构的复杂网络，但是对全球的互动联系探讨不足。[③]

除了置疑音乐的本真性外，还专注种族、性别和阶层这类文化研究的焦点问题，即从描述音乐转向了探索各类关系，如音乐、身份认同、不平等和权力之间的关系；技术、草根媒介、音乐表现之间的关系；少数群体的音乐史与社会、经济、政治状况的关系。

作者认为，流散地的潜质在于基于跨国的角度，作为对抗性的政治，使得历史地处于边缘的群体和个人成为能动的主体，能够流

---

① Shelemay, Kay Kaufman. 1998. *Let Jasmine Raiñ Down: Song and Remembrance among Syrian Jews*. Chicago and London: Univ. of Chicago Press, p. 12.

② 参见 Slobin *The Destiny of "Diaspora" in Ethnomusicology*。

③ Zheng, Su. 2010. *Claiming Diaspora: Music, Transnationalism, and Cultural Politics in Asian/Chinese America*. New York: Oxford Univ. Press, 第17页。

动、想象、创造、演说，对抗民族国家的主流。这对音乐人类学——以地理模式研究遥远的有根的静态的他者的学科——是一个挑战。郑苏认为，要专注于音乐在人们的流动和跨国界联系中的作用，专注于这些流动和联系对音乐活动的复杂影响。要理解流散意识和流散地的文化生产，就必须研究这些互动的过程和结果。①

4. 东亚大都会的音乐网络与殖民现代性②

以澳大利亚学者费朗蒂（Hugh de Ferranti）和艾莉森（Alison Tokita）牵头组织、分别由日本国际研究中心（Nichibunken）和悉尼音乐学院承办的两次国际会议，围绕着“殖民现代性（colonial modernity）”，即“帝国—殖民流散地音乐”这一大主题，分别探讨以下关于东亚的议题：第二次世界大战前东亚音乐现代性的民族、地区特点；同一时期日本在东亚的殖民和半殖民统治对音乐的影响（朝鲜35年，中国台湾50年，中国满洲）；20世纪20—40年代初，大阪—京都—神户外国社群活跃的音乐活动；战后东亚音乐的殖民遗产。

实际上可以将“殖民现代性”中的这些“流散”划分为以下四大类：西方音乐文化在日本的流散；西方音乐文化在上海、香港、台湾以及韩国等日本殖民地的流散；来自日本殖民地的音乐家在日本的流散；日本音乐家在其殖民地的流散。③ 正是这些交错互动的流散形成了一张音乐文化流动的巨大网络，聚焦出日本殖民时代东亚大都会音乐生活的宏观全景和音乐家个人在东亚各地流散的微观细节——即其在东亚音乐现代性网络中流动的来龙去脉。

---

① Zheng, Su. 2010. *Claiming Diaspora: Music, Transnationalism, and Cultural Politics in Asian/Chinese America.* New York: Oxford Univ. Press，第19页。

② Nichibunken 2008 symposium program, Kyoto. *Music and Modernity in Osaka in the Interwar Years.* Univ. of Sydney. 2010 symposium program, Sydney. “Music Networks and Colonial Modernity in Metropolitan East Asia”, *Preserving Tradition, Facing the Future.*

③ 参考 Hugh de Ferranti: *Some questions and issues*, 2010.

论文题目具体涉及：（1）东亚大都会的比较，如上海、香港、台湾，韩国和大阪—神户等地的殖民经历与音乐网络以及接受西方音乐的比较；日本殖民时期的东亚录音工业。（2）东亚大都会的个案，如日本在1942—1945年的租界和上海工部局乐队的作用；台湾日治时期音乐的传统与现代性；韩国日治时期的大爵士乐队；日治时期的韩国录音工业。（3）还有很多题目涉及日本本土，如日本海外殖民时期阪神地区的欧洲音乐网络（与东亚大都会的联系）；关西的西方音乐；20世纪30年代大阪—京都跨文化音乐创作的现代性；西方音乐在大阪的融合；阪神地区象征现代性的钢琴；松竹少女歌剧和阪神地区的现代性；宝冢歌剧——和洋折中的国民文化。（4）日本本土的东亚流散地。如殖民时代阪神地区的韩国人音乐活动。

三、国内研究个案

1. 上海的犹太社群：全景式描绘流散地的音乐文化运作

《上海犹太社区的音乐生活》① 是为时10年的个案研究。描述在上海这个多元文化的公共空间里，一个犹太流散社群的音乐文化运作方式的全景。

本研究试图跳出传统西方音乐学专注于音乐家个人的框架，着眼于上海犹太人的社会音乐生活。所谓“全景式整体描述”含义之一，首先将上海犹太人的音乐生活置于整个世界犹太文化传统的历史长河中（第一章），在中国则回溯到开封犹太人和哈尔滨犹太人，并反映犹太音乐生活在上海的全部历史——从最早的巴格达犹太人和一战后的俄罗斯犹太人（第二章），到“二战”时的德奥犹太难民和波兰犹太难民（第三、四、五、六章），乃至新时期的新

① 汤亚汀：《上海犹太社区音乐生活》，上海：上海音乐学院出版社，2007年。

犹太社区（第七章）。

含义之二，取新史学理论或新历史主义的整体观，即包括政治、意识形态、经济、大众媒介、社会生活、受众群体等因素对音乐文化的影响，以及城市文化研究所涉及的族群、社会性别和阶层等因素，运用格尔兹—赖斯的“历史构成—社会维持—个人创造”这一整体模式。

含义之三，研究一个城市的“所有音乐”，不仅是西方艺术音乐文化，也包括传统音乐文化（宗教音乐和民间音乐）和流行音乐文化。

本书的结论具有一种历史学、社会学、文化人类学的旨趣，移民或因经济目的（发展商业），或因政治因素（种族避难），本书所叙述的中国犹太人从开封、哈尔滨、上海一路的移民过程及其音乐经历反映了该民族在夹缝中的生存能力，在更高的层面上，也反映了中国历史上几段由于政治多元、民族多元而带来的文化多元的局面。在深层次上，音乐确实能够折射历史、政治和社会。

2. 上海的韩国流散地音乐生活——差异与调适的空间

黄婉的博士论文《凝聚族群的“飞地”音乐生活——以上海的韩国流散群体为个案》①，以当前聚居在上海虹桥“韩人村”的音乐生活为流散研究的对象。说明上海的韩国流散地音乐为何发出与这个大都会不一样的声音。

不一样的声音首先体现在“飞地”音乐生活的历时和共时特征上。即：（1）在历时层面上，日益出现传统化和宗教化特征。韩国人来到上海后，其在本土的西方式音乐生活在上海的韩国“飞地”里却日益转变为传统音乐和宗教音乐。（2）在共时层面，“飞地”音乐生活出现了“三层级空间”结构和相应的音乐生活模

---

① 黄婉：《凝聚族群的“飞地”音乐生活——以上海的韩国流散群体为个案》，2010年，博士论文浓缩版。

式，即“私密”空间——“聚会”空间，主要以韩国传统音乐风物农乐和传统乐舞以及宗教音乐生活为主，其表演实践上体现出对于韩国传统音乐的维持；“半私秘、半公共”空间——“共建”空间，主要是韩国传统音乐和流行于中国的“韩歌”；“公共”空间——“交流”空间，常常是由官方主办的意识形态层面的文化交流活动。

作者认为，作为精英群体的韩国人之所以热衷韩国传统音乐，是由于两个现实需求造成的。（1）成为上海的“经济流散”群体的“精英”属性的韩国人发现并遭遇到了强烈的文化差异，表示出对移居地的文化自上而下的文化优越感。（2）上海韩国“经济流散”群体经历着被动的社会结构性不适，即由于移民政策和经济利益竞争的现实所造成的不能够融入移居地的现象。这两点催生了上海韩国人内心强烈的“族群识别”意识和需求。在这两种现实需求推动下，上海的韩国人因应不同的场合和阶段在音乐生活中采取了对立和妥协的立场来应对冲突，而音乐则相应地被用作“表达文化差异、构筑族群界限”，或者是“整合经济关系、缓和文化冲突”。前者采取“对抗”、“抵制”和“分歧”等不同层次的对立态度来坚持自己的传统，维持与中国“差异”的界限，甚至“过度”追求传统的“正宗、规范与合适”的音乐观念和行为。后者对“飞地”传统音乐生活方式进行了结构性调整，如加强与中方合作、采纳中国作品等，是解决韩中之间的经济利益冲突的策略。

作者认为，在全球化时代的现实背景中，上海韩国流散族群并没有因为跨国流动而导致族群界限模糊和出现大量文化融合现象，反而其日益繁荣的飞地传统音乐和宗教音乐说明他们正在日益构筑新的族群文化界限。

3. 上海俄侨“音乐飞地”的内向性和外向性功能

洛秦的长文《音乐文化诗学视角中的历史研究与民族志方法——20世纪三四十年代上海俄侨“音乐飞地”的历史叙事及其

文化意义阐释》。[①] 该文中的"飞地"即是"流散地"，作者试图以"新史学"的"整体史"和民族志的方式，对20世纪30—40年代上海的俄侨音乐进行历史叙事和意义阐释，富于创意的是，作者划分出该流散地所具有的"内向性"和"外向性"两大类功能及其下属的六小类功能，即自身呈现的经济、文化和精神自救的"内向性"，以及其在与中国文化"外向性"交往中所体现的"文化避难"、"文化传播"和"文化认同"等功能。而流散地音乐社会存在的支撑机制取决于三个"特定机制因素"，或"特殊区域内的文化空间"，即工部局乐队等演艺团体、国立音专以及租界。该文以史为鉴，意在为研究当下的上海多元文化的方法论提供借鉴。

4. 工部局乐队——各流散族群共享的公共空间

上海是一个多族群、多元文化相遇、冲突、混杂之地。西方列强、日本帝国在华的利益冲突。各流散族群既要坚持族群意识，又要融入上海这个"微型国际社会"，各种民族性需要用另一种语言再造—翻译，并在一个新的公共空间表现—表征出来。汤亚汀关于20世纪40年代的工部局乐队的研究正是挖掘这方面的历史意义。[②]

工部局乐队行乐及享乐的流散族群有如下诸方面：

1. 主宰社群是日本军方及日本移民社群，受到西方社群和中国社群的两面夹击，自卑和优越心态并存，具有双重认同：国家、种族、族群意识和身份认同强烈，同时认同欧洲文化。

2. 人数占优、最活跃的社群是无国籍白俄难民社群，大多居住于法租界，缺少国家认同感，认同欧洲文化，社群感，尤其是音乐职业社群感较强。

---

① 洛秦：《音乐文化诗学视角中的历史研究与民族志方法——20世纪三四十年代上海俄侨"音乐飞地"的历史叙事及其文化意义阐释》，《音乐艺术》2010年第1期，第52—71页。

② 汤亚汀：《流散地的音乐生活：以1942—1945年的上海租界与工部局乐队为例》，悉尼音乐学院"东亚大都会的音乐网络与殖民现代性"研讨会论文，2010年。

3. 中欧犹太难民社群是人数后来居上的社群，具有多重认同：强烈的犹太族群意识，但仍旧有国家认同感，同时认同欧洲文化，职业认同感也较强。

各社群共同认同欧洲文化，于是上海交响乐团自然成为公共音乐生活空间，各种身份认同并存、交杂的舞台。通过这个公共空间，展示他们各自的杂交的多重民族身份和意识形态，即各自都在跨民族的关联中为自己定位，于是上海这一国际流散地成为政治斗争、生存斗争、文化身份的需要而归属的地方。1942 年日本占领军当局接手乐团，进一步突出了这个舞台，作为战争政策和文化占领的一环，成为其实现想象中的“大东亚共荣圈”的最佳空间，借用欧洲交响乐形式，表征日本的文功武治，维持日本人的面子，即表面繁荣的文化“孤岛”。

一支英国人创建的乐队，由日本人接管，犹太人统领，其成员有俄罗斯人、意大利人、中欧犹太人、德奥人以及少量的中国人、日本人，组成了一支多国部队。这是一支奇怪的部队，建立在日本人反西方白人的“大东亚共荣圈”的政治理念上，却用西方的艺术手段来表征——西方的乐队、西方的曲目、西方的音乐会形式、西方民族乐派风格的东方作品、西方的音乐家。这一个案表明，音乐可以穿越国界、民族和文化界限，而为任何种族、政治、民族国家服务。

中国音乐年鉴·2009·
·专题综述·

梅西安研究综述

郑 中

在20世纪音乐风格和流派更趋纷繁的过程中，法国作曲家、理论家、管风琴家、音乐教育家奥利沃·梅西安（Olivier Messiaen，1908—1992）对西方现代音乐的发展具有重要的影响力。他以《调式化的音值与音强》（*Mode de valeurs et d'intensités*）引领了整体序列音乐的创作发展方向，是20世纪音乐发展的领军人物之一。他以音响色彩的丰富与多变、创作理论的新颖与多样，在现代音乐进程中占据独有的地位。在梅西安超过半个世纪的创作活动中，出版的音乐作品有61首①，且与大多数作曲家不同，他在积

① Nigel Simeone, *A Bibliographical Catalogue of Messiaen's Works*, Tutzing Schneider, 1998.

极从事音乐创作的同时，写作了大量阐发自己创作理念的论著、乐谱序言、唱片序言、访谈录以及演讲等，数量之多，前无古人，具有极重要的研究价值。这些文字材料本身极具有权威性与说服力，不仅可以帮助我们理解音乐作品，同时为分析研究梅西安的作品提供了直接的理论依据。

I

在梅西安自己的论著中，《我的音乐语言技巧》（*Technique de mon language musical*，本文简称《技巧》，1956）[①] 与《节奏、色彩和鸟类学的论著》（*Traïté de rythme*，*de couleur et d'ornithologie*，本文简称《论著》）[②]，是梅西安最重要的阐述创作技法与理念的著作，内容涉及面广，这是最具研究价值的文献资料。《技巧》共两册，第一册是理论篇，第二册是谱例篇，它们出版于 1944 年（法文版）。该书第一册的英文版于 1956 年问世，中文版由连宪升翻译，于 1992 年在台湾获权出版发行（1992）。梅西安在这部著作中，对早期的创作手法进行初步归纳，并结合自己早期作品进行分析阐释。《论著》，共七册，它们在梅西安去世后分别出版于 1994、1995、1996、1997、1999、2000、2001 和 2002 年。分别谈及时间、节奏、希腊格律以及印度节奏、不可逆行节奏、增值与减值节奏、持续节奏、节奏卡农、随机节奏等发展手法，并以自己大量实际作品为例，进行节奏方面的分析；全面论述分析“对称排列置换”

---

① Messiaen, Olivier, 1956: *Technique de mon language musical*, Paris: Leduc Trans. 1944, 2 volumes; volume I translated by John Satterfield as The Technique of My Musical Language, Paris: Leduc.

② *Traité de rythme*, *de couleur et d'ornithologie*, Paris: Leduc. (tome Ⅰ) 1994. (tome Ⅱ), 1995. (tome Ⅲ), 1996. (tome Ⅳ), 1997. (tome Ⅴ/1), 1999. (tome Ⅴ/2), 2000. (tome Ⅵ), 2001. (tome Ⅶ), 2002.

（Symmetric permutations）技法，探讨“素歌”（Plainchant）、“鸟歌”（Bird songs）等话题；在最后一册中阐释调式、和弦与色彩之间的相互关系。其中第六册讨论德彪西的创作，分析了歌剧《佩里亚斯与梅里桑德》，梅西安认为这部歌剧“给予他决定性影响”。该册已由张惠玲、郑中翻译为中文①，正如杨立青教授在译著序言中所说“两位译者选择《论著》第六册作为这套巨著的首译，看来确实寓意深远。一方面，诚如她们在译者序中所言，是考虑到了该册的内容系以德彪西的作品分析为主，使读者有可能去‘梳理德彪西与梅西安在创作理念与技法方面的延展与变异，探讨梅西安与德彪西之间的历史继承性’，而另一方面（至少在我看来），这本书则还可以为我们提供一套与国内音乐院校现行的大多数音乐分析课程惯用的分析方法不太一样的思维路径和操作模式”。

《论著》第七册直到2002年年底才出版，它标志着“完整的梅西安创作理论”面世。因此，对《技巧》、《论著》的解读与释义是我们研究梅西安的重要且必要的基础性工作，是我们揭示梅西安创作理念、把握其作曲技法、理解其音乐作品的依据。由于《技巧》与《论著》的内容有着很强的传承关系，但写作时间上相差50年，因此通过对二者的比较分析，我们可以在认识梅西安创作技巧的同时，发现二者之间的异同所在，从而进一步分析、探讨他创作思维的发展与演变，这在共时性研究基础上提供了进行历时性比较与概括的研究保障。

除《技巧》与《论著》这两部核心著作外，梅西安的乐谱序言、唱片序言、访谈录以及演讲同样是重要的研究材料。例如，

① 张惠玲、郑中译：《节奏、色彩与鸟类学的论著（第六册）——德彪西的音乐》，上海：上海音乐学院出版社，2006年，第90—96页。

《主的诞生》乐谱序言[1]、《敬神礼仪小曲三首》乐谱序言[2]成为我们认知梅西安有限移位调式必不可缺的文献。《主的诞生》乐谱序言，是梅西安首次阐述有关有限移位调式的文献记载，在这里共列出四种调式（当时还没有被正式命名为有限移位调式）。之后梅西安在《技巧》中阐发了有限移位调式的基本理论，指出这些调式移位的不可能性以及游移的调性感，有限移位调式的转调（包括调式本身的转调以及向其他调式的转调）以及与大调调性的关系，与多调式、无调性和四分音音乐的关系，并列出了多种有限移位调式并置（Juxtaposition）与叠置（Superposition）的运用手法。因此可以说至1944年，梅西安已具有相当完整的有限移位调式理论及应用模式。《敬神礼仪小曲三首》乐谱序言分别列示了第二有限移位调式第1、2、3移位的平行四音和弦序列、第三有限移位调式第2、3移位的平行六音和弦序列、第四有限移位调式第3移位的平行四音和弦序列以及第六有限移位调式第1移位的平行八音和弦序列，指出了它们所具有的不同色彩。这让我们以时序看到梅西安对有限移位调式应用的不断变化、成熟与完善。

《音乐与色彩——梅西安与塞缪尔的对话》[3] 涉及梅西安的创作思想、创作技巧、创作背景等诸多方面，用访谈录的形式记录了他的创作与生活，从中可汲取梅西安的许多美学观点，它比《技巧》与《论著》涉及了更多创作技术之外的细微话题，这一访谈录与《技巧》、《论著》当可互为补充、互为依托。此外，梅西安一生共有过三次重要的演讲，即1958年在布鲁塞尔、1977年在巴

---

① *La Nativité du Seigneur*, Paris: Leduc. 1936.

② *Trio petites Liturgies de la Présence Divine*, Paris: Leduc. 1952.

③ Olivier Messiaen, *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, Paris: Leduc. 1986。

黎圣母院、1985 年在日本京都，这三次演讲已由郑中翻译为中文。①

Ⅱ

目前对于梅西安的研究，无论是创作技法，还是作品分析等方面，都有相当的覆盖面。梅西安独特的创作技巧，对 20 世纪音乐创作思想具有重要的影响力，因而受到音乐理论家与作曲家的广泛重视。自 20 世纪 50 年代起，开始逐渐出现关于梅西安的研究著述，90 年代以来的研究成果更加丰富。

克劳德·罗斯丹（Claude Rostand）和皮尔特·马利（Pierette Mari）分别于 1957 年和 1965 年出版了介绍梅西安生平的著作。由于出版时间较早，它们不可能涉及梅西安中后期的生活与创作情况。梅西安的学生罗伯特·舍劳·约翰逊（Robert Sherlaw Johnson）完成的《梅西安》②，是第一部重要的综述性研究著作。此著作既有关于梅西安生平及其早期影响的概述，又有结合实际作品所作的分析，它按时序探讨了梅西安 20 世纪 70 年代初期以前音乐技法的应用及发展。应予指出的是，约翰逊对于《鸟类志》（*Catalogue d'oiseaux*）全面而深入的分析，具有相当的启发性，他将表达鸟歌所使用的材料加以分类，概括出五个音群（Group），并运用图表的方式分别将 13 个乐章的音群与曲式结构清晰地表达出来，显示出各种材料之间的关系。

---

① 郑中编译：《奥利沃·梅西安 1958 年在布鲁塞尔的演讲》，《齐鲁艺苑》2007 年第 6 期，第 54—55 页；《奥利沃·梅西安 1977 年在巴黎圣母院的演讲》，《齐鲁艺苑》2008 年第 1 期，第 56—59 页；《奥利沃·梅西安 1985 年在京都的演讲》，《齐鲁艺苑》2008 年第 2 期，第 54—58 页。

② Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*, Berkerly: University of California Press, 1975.

安东尼·格雷亚（Antoine Goléa）《与梅西安的会晤》[①] 记录了诸多梅西安生活与创作中的史实，按时序分为12个部分，记载了梅西安的生活、创作、演出情况及其相关评价，是研究梅西安音乐创作的重要史料。保罗·格里夫斯（Paul Griffiths）的著作《梅西安及时间的音乐》[②]，将1985年之前梅西安的创作分为14个时期，结合梅西安生活背景的变化，依次分析概括了各个时期的创作。此书的主要特点在于将作品的创作与梅西安的生活经历紧密结合，而对作品的分析多为描述性的分析。格里夫斯曾指出梅西安不同时期作品之间的相互关联，这对我们把握梅西安作曲技法的发展有所帮助。《梅西安神秘的爱的语言》[③] 是由锡格林德·布润（Siglind Bruhn）编辑的一部论文集，它从多方位揭示了梅西安的音乐语言与精神世界相互的对照与映射，其中有些论作运用数学、修辞学以及数字命理学（numerology）等方法，将音乐技法与宗教精神联系在一起。安德鲁·申顿（Andrew Shenton）《神学家梅西安》[④]（*Messiaen the Theologian*，2010）一书通过对具体作品的个案研究，在宗教信仰、神学思想方面进行更深层次的探讨，进一步挖掘梅西安创作理念与创作风格方面的深层原因。

梅西安的不可逆行节奏、对称排列置换、色彩和弦以及有限移位调式等技法，是形成他独特音乐风格的直接手段。正是这些技法的应用，凸显了梅西安在20世纪音乐创作中的重要性，因而吸引了诸多研究者在这方面做出深入的研究。

梅西安的"有限移位调式"，在运用方式上有着多样的手法。多纳德·斯惴特（Donald Street）早在1976年即发表《有限移位

① Antoine Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Paris: Julliard, 1960.

② Paul Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time*, *Ithaca*, N. Y.: Cornell University Press, 1985.

③ Siglind Bruhn, *Messiaen's Language of Mystical Love*, New York: Garland, 1998.

④ Andrew Shenton, *Messiaen the Theologian*, Ashgate, 2010.

调式》[①] 一文，在列举出每种有限移位调式性质的同时，追溯了它们在音乐史上的应用。罗斯玛丽·沃克（Rosemary Walker）在《梅西安音乐中的调式与音级集合》[②] 一文中，则通过《对圣婴—耶稣的二十凝视》中的第11乐章，具体分析了有限移位调式的实际应用。张惠玲（Cheong Wai－Ling）在《梅西安有限移位调式中的置换特点》[③] 一文，分析概括了从有限移位调式衍生的平行和弦系列、多调性与色彩的关系。

梅西安的有限移位调式，与他独特的色彩感悟力相结合，形成了以多种独创的色彩和弦为材料的和声语言。彼得·撒乌利（Peter Savli）的博士论文《梅西安的和声密度》[④]，应用"半音化聚合体"（chromatic aggregate）的观念，总结了有限移位调式之间的包含关系（inclusion relations）、饱和关系（saturation relations），并集中分析了"属音上的和弦"产生的过程、和弦的性质以及在作品中的应用。约翰·麦迪逊·里（John Madison Lee）在《梅西安钢琴独奏作品中的和声》[⑤] 一文中，分析了梅西安从《前奏曲》（*Préludes*，1930）到《四首节奏练习曲》（*Quatre études de rythme*，1950）期间创作的8首钢琴独奏作品的和声，阐发了梅西安和声技法与印象主义音乐之间的继承与革新关系。张惠玲在《梅西安的

① Donald Street, "*The Modes of Limited Transposition*," The Musical Times, Vol. 117, October 1976, pp. 819－823.

② Rosemary Walker, "*Modes and Pitch－class Sets in Messiaen: A Brief Discussion of 'Première Communion De La Vierge'*" Music Analysis, 8/1989, pp. 159－168.

③ Cheong Wai－Ling, "*Messiaen's Triadic Colouration: Modes as Interversion*" Music Analysis, Vol. 21, No. 1 (March 2003), pp. 53－84.

④ Peter Savli, *Harmonic Density in Messiaen*, D. M. A. dissertation, Cornell University, 1999.

⑤ John Madison Lee, *Harmonic Structures in the 'Quatre études rythmiques' of Olivier Messiaen*, Ph. D. dissertation, Florida State University, 1972. College Music Symposium Vol. 23, No. 1 (Spring, 1983) Published by: College Music Society, pp. 65－80.

色彩和弦》[1] 一文中，针对当前对梅西安个性化色彩和弦的误解，追溯梅西安著述中对于紧缩共鸣和弦、旋转和弦、整体半音化和弦（Chords of total chromaticism）、同低音上的移位转位和弦等的界定，根据迄今为止在相关文献中仍被梅西安学者忽略的证据，阐明了这些崭新和声技巧的来源及其发展。另有张惠玲文《梅西安的和弦表：无序与有序》亦值得关注。[2]

梅西安热爱大自然，认为鸟歌是天赐的音乐，20 世纪 50 年代初期，梅西安开始在作品中使用鸟歌作为一种重要的音乐材料。诺曼·德慕（Norman Demuth）《梅西安的早期鸟歌》[3] 一文，分析了梅西安音乐中鸟歌的早期应用手法。此外，特雷弗·侯德（Trevor Hold）、约翰逊、罗杰·尼古拉斯（Roger Nichols）、彼特·希尔（Peter Hill）等都从不同的角度分析了梅西安鸟歌运用的特点。他们一方面分析与概括鸟歌应用的手法；另一方面又指出梅西安在鸟歌应用方面的不足，例如侯德在《梅西安的鸟》[4] 一文中从音频的角度指出了人与鸟发声的不同，人声一般在 70（男低）—1100（花腔女高）Hz/秒之间，鸟歌一般都会超过 4000Hz/秒，相当于钢琴的最高音区（钢琴的最高音是 4186Hz/秒）。鸟的这种极高的“声域”，加之鸟具有比人更敏锐的听觉感应，使得应用钢琴等乐器表现鸟歌，具有极大的局限性，用十二平均律的乐音去表现非十二平均律的鸟歌，必定存在着“失真”等情况。也正因此，梅西

---

① Cheong Wai - Ling, “*Rediscovering Messiaen's Invented*,” Acta Musicologica, Vol. 75, No. 1, 2003, pp. 85 - 105.

② 张惠玲、郑中译，《梅西安的和弦表：无序与有序》，《中央音乐学院学报》2004 年第 3 期，第 90—96 页。

③ Norman Demuth, “*Messiaen's Early Birds*”, *The Musical Times*, Vol. 96 April 1955, pp. 203 - 206.

④ Trevor Hold, “*Messiaen's Birds*,” Music and Letters, April 1971, pp. 113 - 122; 重印于 1974 年, Guildhall school of Music and Drama Review, 1974: 27.

安鸟歌的应用成为了有争议的方面。但无论如何，鸟歌的应用已是梅西安创作中极重要的一环，他应用鸟歌大大扩展了音乐素材的来源，同时结合音高、节奏等多样化的手法，在创作观念上尽最大的可能性去体现鸟歌的“真实性”（authenticity）。彼特·希尔和奈杰尔·西蒙的《梅西安〈异国鸟〉》①，以梅西安的鸟歌为研究对象，让我们第一次详细认识梅西安如何将鸟的歌声转录成符号置放于音乐创作中。了解鸟歌的种类及其特性音调，也成为我们进一步分析与把握梅西安20世纪50年代以来音乐创作的前提。

梅西安自称是一位“节奏学家”，节奏是梅西安音乐中重要的创作要素。他的节奏观念并非建立在以均匀划分时间为基础的节拍之上，而是脱离了传统节拍体系的束缚，因此节奏不再以单一、均匀的节拍为“计数单位”，从而形成无节拍周期的独特节奏体系。梅西安使用印度节奏、希腊节奏、不可逆行节奏以及鸟歌等作为节奏素材，采用附加时值节奏、增值与减值节奏、复合节奏、节奏卡农等发展手法，创造性地运用了对称排列置换的技术理论，将理性的创作观念贯串其中。米嘉纳·西蒙（Mirjana imundza）在《印度节奏理论与梅西安的节奏组织》② 一文中，概括了梅西安使用印度节奏的技巧，通过分析《为时间终结的四重奏》与《图朗加里拉交响曲》，总结了它们的节奏组织规律。朱里安·胡克（Julian L. Hook）的论文《梅西安音乐中的节奏：代数学研究及〈图朗加里拉交响曲〉中的应用》③，如题目所示，它将节奏用代数公式进

---

① Peter Hill and Nigel Simeone, *Olivier Messiaen: Oiseaux exotique*, published by Ashgate 2008.

② Mirjana imundza, “*Messiaen's Rhythmical Organisation and Classical Indian Theory of Rhythm*”, Parts 1, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 18/1 (1987). pp. 117 - 144; Parts 2, 19/1 (1988) pp. 53 - 73.

③ Julian L. Hook, “*Rhythmin the Music of Messiaen: an Algebraic Study and an Application in the Turangalila Symphony*”, 20 Spring1998, pp. 97 - 120.

行转换，将节奏与数字关联起来，通过数的关系概括节奏关系，以此更清楚地展示梅西安节奏的内在结构以及各种节奏之间的关系；透过分析《图朗加里拉交响曲》，揭示印度节奏的使用以及与音高之间的对应关系。

针对某一部作品的分析研究（即作品个案研究），在梅西安的研究中占有较大比重。这些研究，大多选取梅西安创作中具有重要意义的作品。例如《图朗加里拉交响曲》，这部有十个乐章、长达一个半小时的管弦乐作品，其庞大的乐队编制、扩展的钢琴声部以及电子乐器马特诺（Onde Martenot）的应用，表现出梅西安在器乐音响方面不同凡响的创新能力，吸引了研究者的浓厚兴趣。查尔斯·弗雷德里克·巴伯（Charles Frederick Barber）在《梅西安和他的〈图朗加里拉交响曲〉》①一文中梳理该作品创作与演出历史的同时，总结了《图朗加里拉交响曲》在作曲家创作中的地位，从作品使用的素材及结构方面，分析了作品独特的创作技巧，并揭示了“对称”等结构关系。安东尼·坲泊（Anthony Pople）的著作《梅西安：〈为时间终结的四重奏〉》②，以该作品八个乐章采用的不同技法为依据，例如第二乐章从曲式与色彩、第三乐章从节奏与鸟歌的角度分析，没有任何两个乐章采用相同的角度，因而八个乐章共涉及梅西安创作的织体、节奏、调性、速度、展开手法等16个不同的音乐创作要素，由此可见其分析研究层面之广。

由希尔（Peter Hill）负责编辑的《梅西安研究文集》③，是梅西安去世后第一部较完整、较全面论述其创作的著作。它对管风琴音乐、钢琴音乐、室内乐、管弦乐以及声乐作品等进行分类研究，

---

① Charles Frederick Barber, "*Messiaen and his Turangalila Symphony*", D. M. A. dissertation, Stanford University. Donald Street 1991.

② Anthony Pople, "*Messiaen: Quatuor pour la fin du temps*", Cambridge University Press, 1998.

③ Peter Hill, *The Messiaen's Companion*, London: Faber and Faber Limited, 1994.

以《图朗加里拉交响曲》创作的年代（1950）为界线，将梅西安的创作划分为大致的两大时期，较为清晰地概括了梅西安创作风格中色彩、旋律、和声、调式、节奏等诸多创作因素的发展与变化。由于不同作者的研究方法、角度不同，不免存在水平参差的缺憾。朱迪兹·米歇尔·克里斯平（Judith Michelle Crispin）于2010年编辑出版的《纪念奥利沃·梅西安一百周年诞辰论文集》[①] 是2008年为纪念梅西安诞辰100周年，来自澳大利亚、德国、法国、日本、美国、新西兰等国家的音乐学家、演奏家、作曲家、语言学家共同而作。通过国际知名专家、年轻学者们对梅西安作品的研究，充分印证梅西安创作的多样性与广泛性以及他对20世纪作曲家的深刻影响。

比较研究不同的作曲家，以至更明确地把握作曲家的创作风格，总结历史发展演进的轨迹，是音乐史或音乐理论研究中常用的方法。既往研究中，出现了将梅西安与德彪西、拉威尔、布列兹等法国作曲家，甚至斯克里亚宾等进行比较的研究。当然，也有比较梅西安不同时期作品的研究成果。伴随着音乐分析方法的不断发展，20世纪90年代以来，对于梅西安的研究显示出交叉学科的研究特点，将新的美学思潮与音乐分析手法相结合，如从符号学（Semiotic）、现象学（Phenomenology）、音乐表演（Performance）、鸟类学（Ornithology）、后现代主义（Postmodernism）等不同学科领域研究梅西安的音乐创作，以此获得新的分析结论。安德鲁·申顿（Andrew Shenton）的《梅西安的符号系统》[②] 一书，运用语言学、神学、符号学等跨学科的研究方法，对梅西安音乐作品中的符号象征系统进行解读，通过多部作品——特别是《圣三一神秘沉

① Judith Michelle Crispin, *Olivier Messiaen: The Centenary Papers*, Cambridge Scholars Publisher. 2010.

② Andrew Shenton, *Olivier Messiaen's System of Signs*, Ashgate, 2008.

思曲》的分析，追踪梅西安对符号系统的创新与运用，努力在理论家和演奏家之间架起桥梁，深入把握梅西安音乐的精神与内涵。

Ⅲ

我国学者对梅西安的研究起步较晚，20 世纪 70 年代末才开始陆续翻译一些有关研究梅西安的文献：如卡拉·休斯敦·贝尔（美）著，司徒幼文译的《奥利维亚·梅西安》[①]；克洛德·萨米埃尔（法）记，陈来译，茅于润校的《梅西安答客问》[②]；罗·尼科尔斯（英）记，顾连理译的《梅西安论音乐创作》；罗杰·尼科尔斯（英）记，韦郁佩译的《梅西安——罗杰·尼科尔斯与这位作曲家的谈话》[③] 等。这些翻译资料的出版，对我国了解这位 20 世纪的作曲大师提供了最早的参考资料。

在我国第一部全面而系统地阐述梅西安创作技法与理论的著作是杨立青《梅西安作曲技法初探》。[④] 这是作者于 1986 年赴闽讲学后，应福建教育出版社与福建省艺术研究所之邀而出版。该著作主要从有限移位模式、旋律手法、和声手法、节奏手法、系列技法以及曲式结构特点等方面对梅西安的作品进行分析和探讨。2010 年由人民音乐出版社出版了杨立青《真诚 高雅 纯挚——梅西安的音

---

① ［英］罗·尼科尔斯著，司徒幼文译：《奥利维亚·梅西安》，《中央音乐学院学报》1979 第 3 期，第 65—68 页。

② ［法］克洛德·萨米埃尔记，陈来译，茅于润校：《梅西安答客问》，《国外音乐资料》1986 年第 35 辑，第 9—14 页。

③ ［英］罗杰·尼科尔斯著，顾连理译：《梅西安论音乐创作》，《国外音乐资料》1980 年第 12 辑，第 16—18 页；韦郁佩译：《梅西安——罗杰·尼科尔斯与这位作曲家的谈话》，《中央音乐学院外国音乐参考资料》1979 年第 3 期。

④ 杨立青：《梅西安作曲技法初探》，福建：福建教育出版社，1989 年。

乐语言》[①]，是作者在《梅西安作曲技法初探》的基础上修订而成，除对原来著作中的文字和谱例进行修正外，增加了吴祖强先生热情洋溢的序文、杨立青为1992年梅西安去世所写的悼文及梅西安与杨立青的通信信件等，其中对梅西安音乐语言的总体评价和个案分析，都是国内最早的相关研究成果。

郑中在博士论文基础上修改完成、由人民音乐出版社出版的《梅西安钢琴作品研究》[②]，以《技巧》和《论著》中的创作理念与技法为基础，从技术系统、作品分析、风格演变及创作评价四个方面对其钢琴作品进行深入探讨和历时性分析，剖析每一技法的特点、应用与发展，在钢琴音乐作品分析中印证对作曲家本人特定音乐语言的理解与认识。于润洋在序言中写道："论文虽然将研究范围仅限于作曲家的钢琴独奏作品，但它所论及的问题，实际上却已经涉及到作曲家创作风格特征的整体了，因为钢琴音乐毕竟是梅西安音乐创新的重要试验基地之一，在这里，已经展示了其创作风格的许多重要方面。"彭志敏撰文评价此著："以8章内容周密论述，缜密分析，全面集中探讨、揭示梅西安不同时期创作的钢琴音乐作品及其独创而重要的作曲家，是一部有思想、有主题、有价值的学术专著，架起了一座把大师梅西安及其钢琴音乐作品引向中国音乐大众的必由桥梁。"[③]之后，郑中在其博士后研究工作报告《论梅西安作曲技术理论体系》（2007）中，从不可逆行节奏、对称排列置换、多维准序列、色彩和弦、有限移位调式五个领域入手，结合具体的音乐作品分析，阐明每一种创新技术的发展演进轨迹，进而在梅西安的音乐创作思想（节奏观念、音高观念、组合与整合观

---

① 杨立青：《真诚 高雅 纯挚——梅西安的音乐语言》，北京：人民音乐出版社，2010年。

② 郑中：《梅西安钢琴作品研究》，北京：人民音乐出版社，2006年。

③ 彭志敏：《把大师引向大众的必由桥梁——〈梅西安钢琴作品研究〉读后》，《音乐研究》2007年第4期，第121—123页。

念）方面，尝试从多域性及其相互作用的角度，构建梅西安的作曲技术理论体系，进一步链接不同创作领域之间的关系。

除此之外，郑中近年来发表了一系列关于梅西安的研究成果。[①] 在作曲技术认知方面，立足于梅西安在多部著作与作品序言中提及的“色彩和弦”，通过分析《技巧》中涉及的色彩和弦样式，从音级集合的角度，论证它们所具有的孪生结构的共性特征，为进一步认识、理解梅西安的和声语言提供重要的依据、视角与参照。在作品的个案分析方面，选取梅西安最后一首钢琴独奏作品——《鸟儿的小小素描》，通过确定音乐材料中不变量与变量的手法，尝试分析其鸟歌音乐创作中共性与个性因素之所在。[②] 以《调式化得音值与音强》为例，揭示梅西安不同于以往作曲家的“多维准序列”作曲技法，以及它对整体序列音乐的发展产生的影响。[③] 选取梅西安《时间的色彩》之《终结段》中乌鸫、黄鹂、苍头燕雀三种鸟歌进行分析，进而寻找其带有标识意义的不同鸟歌特性音调，对于掌握梅西安运用鸟歌进行音乐创作的技术具有重要意义。[④] 从印度传统音乐的两大基本要素——拉格（音高）与塔拉（节奏）入手，尝试概括梅西安创作中印度音乐素材运用的技法特

---

① 郑中：《论梅西安色彩和弦的音级集合特征——兼论音级集合中的孪生结构》，《音乐研究》2003 年第 3 期，第 82—89 页；《梅西安色彩和弦表解析》，《中央音乐学院学报》2004 年第 3 期，第 83—89 页；《论梅西安的节奏系统》，《音乐研究》2004 年第 3 期，第 81—90 页；《有限移位调式之调式论》，《音乐艺术》2007 年第 1 期，第 94—104 页。

② 《〈鸟儿的小小素描〉之不变量与变量分析》，《黄钟》2006 年第 2 期，第 10—18 页。

③ 《梅西安的多维准序列创作观——以钢琴作品〈调式化的音值与音强〉为例》，《黄钟》2005 年第 1 期，第 57—63 页。

④ 《〈时间的色彩〉之〈终结段〉鸟歌特性音调分析》，《黄钟》2009 年第 3 期，第 40—46 页。

征，以此折射出梅西安在处理素材与技法的创作理念。[①] 此外，通过梅西安钢琴作品这一音乐体裁的个案与群体性检视与分析，从创作技法和创作理念等不同角度进行综合研究，以此把握梅西安整体音乐创作的风格变化。[②]《梅西安出版音乐作品编年目录》将梅西安的作品按照创作年代为序加以梳理，这项基础性的工作为音乐学界提供了较为翔实的音乐史料。[③]

国内以梅西安作为研究对象的硕士论文并不多见。刘华芳以梅西安宗教体裁的代表作《对圣婴耶稣的二十注视》为例，初步研究梅西安宗教音乐创作的“现代性”特征，以此揭示梅西安对20世纪的音乐创作带来的深刻影响。[④] 刘洋以梅西安作曲技法对我国现代音乐发展所产生的影响为研究对象，运用个案分析和综合对比的研究方法，阐述梅西安作曲技术对我国作曲家在20世纪创作思维方面的启发。[⑤]

从作曲家的生平角度，梅西安生活变迁的几个明显阶段目前已无太多争议。陈其钢和杨立青分别撰文对梅西安的生平创作历程、创作思想和创作观念进行比较全面的概括和探讨，有助于我们深入了解梅西安的创作经历及创作观念。[⑥]

梅西安不仅是独出心裁的艺术家，同时也是研究调式和声思维、节奏和音色等各领域杰出的实验家。对其技法方面的研究也有

---

① 郑中：《〈五首叠歌〉的分析与启示——梅西安音乐创作中印度素材的运用技法》，《乐府新声》2010年第1期，第23—29页。

② 郑中：《梅西安的钢琴音乐创作》，《音乐研究》2005年第4期，第90—98页。

③ 郑中：《梅西安出版音乐作品编年目录》，《音乐艺术》2005年第4期，第59—67页。

④ 福建师范大学硕士论文。

⑤ 西北民族大学硕士论文。

⑥ 陈其钢：《音乐大师梅西安》，《人民音乐》1986年第12期，第31—34页；杨立青：《信仰，直觉与理念高度统一的世界——谈梅西安的创作思想》，1988年第12期，第35—37页。

不少文章问世，如康建东、冶鸿德对梅西安的“有限移位调式”理论进行介绍和分析，有助于我们更好地分析、研究梅西安的音乐作品。陈国威同样从梅西安有限移位模式构成规律出发，对有限移位模式的对称性与对称轴、音级集合特征、传统和弦与非传统和弦结构等三个方面的特点进行剖析，从而揭示其模式本身蕴藏的奥妙与规律，加深我们对有限移位模式的理解与认识。陈国威又撰文采用“取音舍音”的方式理解梅西安有限移位模式的形成规律，同时进行延展性质的思考，推出五种新的符合梅西安有限移位模式规律的新有限移位模式。胡向阳撰文揭示有限移位调式的结构特征，并在十二平均律条件下探讨可能存在的有限移位调式。丁冰以《荆棘鸟》为个案，探讨梅西安如何在《荆棘鸟》中灵活运用有限移位调式。① 在节奏方面，张韵璇从节奏及审美意识等方面探讨梅西安的创作于传统音乐之间的深厚渊源关系。② 在色彩应用方面，丁冰通过对梅西安有限移位调式及和声材料的运用，对梅西安音乐色彩的独特运用进行探讨。③

针对梅西安的某一作品进行分析，主要有何青对《末日四重奏》这部作品音乐和神学思想方面的研究，旨在对作曲家创作思想进行更深层次的认识，并从曲式和节奏等创作手法方面概括作曲家在创作技法上的继承与创新。梁晴通过对钢琴套曲《对圣婴——耶稣的二十凝视》进行音乐分析，揭示出调式、节奏及鸟歌因素

---

① 康建东、冶鸿德：《梅西安的“有限移位调式”研究》，《中国音乐》2004 年第 1 期，第 84—88 页；陈国威：《梅西安有限移位模式剖析》，《音乐探索》2006 年增刊，第 65—72 页及《对梅西安有限移位模式的延展思考》，《音乐探索》2006 年增刊，第 10—14 页；胡向阳：《论有限移位调式的结构特征及其数量》，《黄钟》2007 年第 3 期，第 23—27 页；丁冰：《钢琴组曲〈荆棘鸟〉中的“梅西安调式”运用及其它》，《黄钟》2004 年增刊，第 81—84 页。

② 张韵璇：《梅西安与十四世纪新艺术派的异曲同工之美——论等节奏技巧及其审美意识》，《中国音乐学》1989 年第 2 期，第 21—36 页。

③ 丁冰：《梅西安的音乐色彩》，《黄钟》2003 年增刊，第 29—31 页。

在其中的应用。江晨、牟琳等都从不同角度对梅西安的音乐创作进行多方位的解读和分析，揭示作品的钢琴与声乐技术与艺术表现力所在。①

中国台湾学者在研究梅西安方面也取得一系列成果。有戴维后、连宪升及萧庆瑜等的著作，从梅西安的生平、创作技巧、音乐语言方面进行总体研究，并通过技术性个案分析加以印证。②

在音乐会演出方面，为纪念梅西安诞辰100周年，邹翔于2008年在“北京现代音乐节”举办《对圣婴——耶稣的二十凝视》全本的中国首演，《钢琴艺术》、《人民音乐》、《音乐周报》等媒体均刊发对这场音乐会的详细报道并给予很高的评价。邹翔录制的《对圣婴——耶稣的二十凝视》CD唱片专辑近期在国内出版发行。同时，在2008年“北京现代音乐节”，郑中受邀进行了主题讲座《梅西安的音乐语言体系》。同年由山东音乐家协会、山东艺术学院音乐学院联合主办的“梅西安钢琴作品音乐会——为纪念梅西安诞辰100周年而作”在山东艺术学院音乐厅举行。音乐会由郑中主讲，以梅西安的创作分期为主线，从公开发表的第一部钢琴作品《前奏曲》（*Préludes*，1929）开始，由音乐学院的8位钢琴教师（孙芳、李荣、牟伟娜、于莉莉、陈家贝、郭聪、唐庆、解彤）分别演奏了《前奏曲 No. 7 平静的诉怨》、《前奏曲 No. 8 风

---

① 何青：《“末日”所昭示的未来与永世——梅西安创作思想研究》，《音乐学习与研究》1998年第3期，第50—51页。梁晴：《透过梅西安虔诚的目光——钢琴套曲〈对圣婴—耶稣的二十凝视〉》，《音乐爱好者》2005年第5期，第41—42页。江晨：《由梅西安的两首代表作看当代钢琴表现技法的新拓展》（上、下），《钢琴艺术》2000年第5期，第31—33页；2004年第7期，第10—15页。牟琳：《梅西安与他的〈对圣婴——耶稣的二十凝视〉》，《钢琴艺术》2007年第1期，第36—37页。

② 戴维后：《梅湘的音乐——分析（时间的色彩）》，台北：全音乐谱出版社，1990年；连宪升：《奥利维亚·梅湘——早年生平以及音乐与人格特质》，台北：中华音乐书房，1992年；萧庆瑜：《梅湘〈二十个对圣婴耶稣的注视〉之研究》，台北：四章堂文化事业公司，2003年。

中映像》、《为保罗·杜卡之墓的小品》、《轮回曲》、《调式化的音值与音强》、《节奏的纽姆音群》、《火之岛Ⅰ》、《鸟类志 No.6 森林云雀》，以及梅西安最后创作的一部钢琴作品《鸟儿的小小素描 No.4 音乐家的斑鸠》。其中《调式化的音值与音强》还分别采用“机奏”（计算机制作）与“人奏”先后演奏，为观众进行了更形象的“序列音乐”的解读。将梅西安各个创作阶段的钢琴作品一一呈现出来的专场音乐会，这在国内尚属首次。

梅西安用他的音乐创作、理论总结以及教学工作，为其后的音乐发展作出了至关重要的贡献。他创新了大量作曲技术，这些技术在理念上影响着当代的作曲家，他具有“一种方向性的力量”。把握梅西安的研究现状，需要概观已有的研究材料、研究内容，在认知前人、今人的研究成果基础之上，去发现尚未有人或很少有人涉及的研究领域，尝试进行深入的研究。梅西安本人创作的乐谱文本、音响资料以及文字论著组成了我们的研究材料，综览梅西安研究者的著述，把握他们的研究内容与研究现状以及所使用的研究方法与理论，为进一步研究提供了重要的依据与参照，凡此种种共同搭建起梅西安研究的“平台”。

中国音乐年鉴·2009·
·专题综述·

近十年西方音乐史相关专著及译著回顾

金毅妮

近十年来，随着国人对西方文化认知的不断深入，大量音乐爱好者不再止步于单纯的音乐作品欣赏，各大艺术院校以及普通高校对西方音乐史课程也更为重视，由此出现了不少以教材为主要目的的西方音乐史专著及译著。专著主要有（按出版日期排序）：《西方音乐史简编》①、普通高等教育“九五”国家级重点教材“中国艺术教育大系音乐卷”《西方音乐通史》②、《西方音乐史》③、《世界艺术史音乐卷》④、教育部师

① 沈旋、谷文娴、陶辛：《西方音乐史简编》，上海：上海音乐出版社，1999年。

② 于润洋主编：《西方音乐通史》（普通高等教育“九五”国家级重点教材“中国艺术教育大系音乐卷”），上海：上海音乐出版社，2001年。

③ 朱秋华：《西方音乐史》，北京：北京大学出版社，2002年。

④ 蔡良玉、梁茂春：《世界艺术史音乐卷》，北京：东方出版社，2003年。

范教育司组织编写《西方音乐史》[1]、教育部艺术教育委员会组织编写的全国普通高等学校音乐学（教师教育）本科专业教材《西方音乐史与名作赏析》[2]、《西方音乐史导学》[3]、高等院校音乐类“十一五”计划教材《西方音乐史》[4]、21世纪普通高校音乐公共课教材《西方音乐史普修教程》[5]、高等院校音乐专业教材《西方音乐史与名作欣赏普修教程》[6]，以及再版的《西方音乐史》[7]、高等学校美育教材系列《西方音乐的历史与审美》[8]。译著主要有《西方音乐史》[9]、《简明牛津音乐史》[10]，《西方文明中的音乐》[11]、

---

① 叶松荣主编：《西方音乐史》（教育部师范教育司组织编写），北京：高等教育出版社，2003年。

② 冯志平主编：《西方音乐史与名作赏析》（教育部艺术教育委员会组织编写的全国普通高等学校音乐学［教师教育］本科专业教材），北京：人民音乐出版社，2006年。

③ 沈旋、梁晴、王丹丹：《西方音乐史导学》，上海：上海音乐学院出版社，2006年。

④ 何成华、张银生主编：《西方音乐史》（高等院校音乐类“十一五”计划教材），北京：中国水利水电出版社，2009年。

⑤ 杨九华：《西方音乐史普修教程》（21世纪普通高校音乐公共课教材），上海：上海音乐学院出版社，2009年。

⑥ 凌宪初、崔斌主编：《西方音乐史与名作欣赏普修教程》，（高等院校音乐专业教材），北京：上海音乐学院出版社，2009年。

⑦ 田可文、陈永：《西方音乐史》，武汉：武汉大学出版社，2005年第2版。

⑧ 修海林、李吉提：《西方音乐的历史与审美》（高等学校美育教材系列），北京：中国人民大学出版社，2008年。

⑨ 格劳特、唐纳德·杰帕里斯卡、克劳德著，汪启璋、吴佩华、顾连理译：《西方音乐史》第四版，北京：人民音乐出版社，1996年。

⑩ 亚伯拉罕、杰拉尔德著，顾犇译：《简明牛津音乐史》，上海：上海音乐出版社，1999年。

⑪ 保罗·亨利·朗著，顾连理、张洪岛等译：《西方文明中的音乐》，贵州：贵州人民出版社，2001年。

《西方音乐史》[①]、《西方音乐史》。[②]

由于国内外学者对西方音乐的分期早有共识，这些专著也大多按照编年史的体例来写，因此整体上比较相似，具体的叙述线索的迥异则显示出作者对西方音乐史及其组成部分的不同理解和不同视角。

一、以断代模式为主要线索

以上所提及的西方音乐史相关专著与译著，大部分以西方音乐史中古希腊古罗马、中世纪、文艺复兴、巴洛克、古典主义时期、浪漫主义时期、20 世纪为主要纲领展开，在叙述方式上略微有些不同。

部分著作完全应对各西方音乐史分期作七个部分展开叙述。如，《西方音乐通史》相应地分为“第一编古代希腊和罗马音乐”、“第二编中世纪音乐”、“第三编文艺复兴时期音乐”、“第四编巴洛克时期音乐”、“第五编古典主义时期音乐”、“第六编浪漫主义时期音乐”、“第七编 20 世纪音乐”七个大部分；《西方音乐导学》也类似地分为“第一部分古希腊古罗马音乐”、“第二部分中世纪音乐”、“第三部分文艺复兴时期音乐”、“第四部分巴洛克时期音乐”、“第五部分古典时期音乐”、“第六部分 19 世纪浪漫主义音乐”、“第七部分 20 世纪现代音乐”；此外《西方音乐史普修教程》（上下）也是如此布局。《西方音乐的历史与审美》也有七个章节，分别为“第一章古希腊和‘希腊化’时期的音乐化”、“第二章中

① 朗多尔米·保著，汪启璋、吴佩华、顾连理译：《西方音乐史》，北京：人民音乐出版社，2002 年。

② 格劳特、唐纳德·杰帕里斯卡、克劳德著，余志刚译：《西方音乐史》第六版，北京：人民音乐出版社，2010 年。

世纪的音乐文化”、“第三章文艺复兴时期的音乐文化”、“第四章巴洛克时期的音乐文化”、“第五章启蒙时代的古典主义音乐”、“第六章19世纪前后的浪漫主义音乐”、“第七章印象主义音乐”，其中第一章的标题直指古罗马音乐文化的特征——希腊化，而相应为20世纪音乐的第七章则只对印象主义音乐有所涉及，并未对整个20世纪音乐文化有所概略。

即使在整体叙述上遵循了相同的线索，以上几本著作在具体的阐述上仍然各有特色。《西方音乐导学》以体裁与发展作为出发点，不仅关注每个时期重要体裁的特点、代表作曲家和代表作品，更关注各时期体裁发展的线索。这在对浪漫主义时段的论述中最为突出，与其他西方音乐史类著作偏重作曲家与作品不同，《西方音乐导学》的“19世纪浪漫主义音乐”整个章节中音乐家简介只占了极少部分，寥寥数笔勾画出作曲家的主要贡献和地位。随后在“19世纪乐队音乐”、“19世纪艺术歌曲与宗教声乐”、“19世纪独奏与室内乐”、“19世纪歌剧”中，每一重要体裁的由来、浪漫主义时期的特点及其在浪漫主义时期的发展线索，都由在此体裁发展中具有重要地位的作曲家及其作品来展开。虽然这一方式使每位作曲家的作品散见于各体裁中，对于作曲家整体风格的把握较难，但先前的“19世纪主要音乐家介绍”弥补了缺憾。这部著作对于那些对西方音乐史已经有些许了解，或者对于那些对体裁甚感兴趣的音乐专业院校的学生来讲是很好的教材。

《西方音乐的历史与审美》则相应其标题，在论述中从审美角度出发，较多地阐述了各时期的社会思潮及其对于整体审美的影响。同时，也详尽地叙述了各位作曲家的生活背景、哲学美学思想、对于音乐及其他艺术学科的理解等，对于深入了解作品有很好的铺垫作用。本书最大的特点在于其详列了很多谱例，甚至都标有小节数，对作品有比较细致的分析。虽然作为普及性教材，面对没有音乐基础的学生来讲阅读与理解会有些困难，但其从社会—审美

大背景角度切入，继而深入至音乐——作品，那些对西方音乐史缺乏了解的学生和读者倒是更容易进入。这部著作大至社会背景、小至作品分析，不仅于作者的初衷是一部“普通高校的音乐欣赏课教材”，对于专业院校的学生也是一部很好的参考教材。

二、部分断代细分

以七个时段为主要章节，对个别时段做出细致分期或分流派单列为一个章节，这是对断代史进行细分的写法。大部分西方音乐史类书籍都保持了古希腊古罗马、中世纪、文艺复兴、巴洛克、古典主义五个独立章节，在浪漫主义时期和20世纪音乐部分的章节布局则有所差异。

1. 将浪漫主义时期细分

将整个浪漫主义时期分作早期和晚期两个部分——如《西方音乐史》（朱秋华）将浪漫主义时期分作两个章节“浪漫主义音乐”和“晚期浪漫主义音乐”，不仅显示了同为共性写作时期的浪漫主义时期与古典主义时期相比，其音乐风格发展得更为突飞猛进，也突出了早期浪漫主义音乐与古典主义时期的继承与发展，以及晚期浪漫主义音乐在早期基础上发展，并与20世纪音乐息息相关的联系；或将民族乐派作为独立章节，与同时期的浪漫主义乐派并列——如《世界艺术史音乐卷》在“第六章浪漫主义时期”之后单列“第七章民族乐派”，并以第一节标题“民族乐派是浪漫运动的一个组成部分”表明两者的关系，以凸显民族乐派与浪漫主义音乐同根不同源的关系。《西方音乐史》（田可文）则结合了上两者的细致分派，将浪漫主义时期分作“第六章早期浪漫主义音乐”、“第七章民族乐派的兴起和繁荣”及“第八章晚期浪漫主义音乐”三章。《西方音乐史》（叶松荣）在此基础上将浪漫主义时期的歌剧作为独立章节，分为“第五章浪漫主义时期的音乐

(上)”、“第六章浪漫主义时期的音乐(下)”、“第七章浪漫主义时期的法国、意大利歌剧”、“第八章民族乐派的形成与发展”四个章节。《西方音乐史》(格劳特)第四版将浪漫主义时期按体裁分为“第十六章19世纪:浪漫主义;声乐”、“第十七章19世纪:器乐”、“第十八章19世纪:歌剧和乐剧”,并另作“第十九章一个时代的结束”来论述浪漫主义时期向20世纪的延续发展;在其第六版中同样按体裁来分述,但将在浪漫主义时期表现最为突出的体裁管弦乐放在首要位置,分列为“第十六章浪漫主义与19世纪的管弦乐”、“第十七章19世纪的独奏曲、室内乐和声乐”、“第十八章19世纪的歌剧和乐剧”,并将原先作为浪漫主义晚期的部分时段延长,作“第十九章从19世纪70年代至‘一战’的欧洲音乐”,更强调19世纪末20世纪初的延续状态及其对于整个20世纪的影响。

2. 将20世纪音乐细分

大部分著作将印象主义乐派单列出来,将印象主义音乐定于既与浪漫主义音乐相关,又指向20世纪音乐的地位。如《西方音乐史》(田可文)将20世纪音乐中的印象主义乐派单列为一个章节作“第九章印象主义音乐”和“第十章20世纪的现代音乐”。《西方音乐史与名作欣赏普修教程》在此基础上又将后一部分再次细分,作“第七章光与影:印象主义音乐”、“第八章新的开端:20世纪现代音乐篇章”及“第九章大路朝天:20世纪中叶试验音乐[①]”三个部分,以凸显20世纪音乐的突变之剧烈。《西方音乐史》(朱秋华)更将20世纪分作“印象主义音乐”、“现代音乐的发展”、“美国音乐概况”、“通俗音乐的发展”和“当代音乐”五个章节。除了肯定印象主义作为19世纪向20世纪过渡的风格特点外,作者借用文学和哲学中的论述将20世纪初的音乐界定为现代

① 著作印刷误作“第八章”。

音乐，又将第二次世界大战结束后的音乐界定为当代音乐，以“现代音乐”时期、“二战”后的“当代音乐”时期与20世纪上半叶及20世纪下半叶相对应。此外，作者将在20世纪起到重要作用的美国单列一章，主要论述其专业音乐的发展，而通俗音乐在20世纪的崛起及其对于专业音乐的影响也以单独一章得以彰显。《西方音乐史》（格劳特）第六版则将第四版仅有的“第二十章20世纪”部分细置为“第二十章20世纪的欧洲主流”、“第二十一章无调性、序列主义及20世纪欧洲的最近发展”，并加入新章节“第二十二章20世纪的美国”，同样强调美国音乐界在20世纪音乐发展中的影响力可见一斑，将其置于与整个欧洲音乐平分秋色的重要地位。

3. 在浪漫主义时期和20世纪之间加入单独的19世纪20世纪初章节

虽然与传统的西方音乐分期有所冲突，但确实很好地体现了浪漫主义后期与20世纪初期音乐的联系以及浪漫主义后期音乐向20世纪音乐的过渡。《西方音乐史与名作欣赏》中，浪漫主义时期与20世纪中间加入了一个“跨世纪的转折——19世纪末至20世纪初”构成了八个章节，从标题看，作者把这一时期作为浪漫主义向20世纪的转折，并将布鲁克纳、马勒、理查·施特劳斯等常被列入浪漫主义后期的作曲家与常被放在20世纪音乐背景中论述的德彪西、雷斯庇基等作曲家在此章节中相提并论，不仅显示了浪漫主义后期音乐创作与20世纪音乐丝丝缕缕的关系，同时也方便读者将风格不同但确出于同一时代的作曲家联系在一起。

三、结合其他线索

以历史分期为线索进行叙述，能够清晰界定各主要音乐风格产生的历史文化背景及其风格特征，但不可避免地将非主流音乐风格

排除在外，也削弱了各时期音乐风格之间继承与发展的关系。

《西方文明中的音乐》一书结合了三个主要线索：

其一，以纵向“依赖西方文化艺术史中的各个风格单位（罗马式、哥特式、文艺复兴、巴洛克、洛可可、古典、浪漫等）”①来取代通常西方音乐史的风格分期作为线索，并结合各风格产生的时代文化背景、哲学美学内涵义，以体现作者在引言中所指出的：“时代精神不仅反映在艺术中，也反映在人类活动从宗教礼仪到工程技术的每个领域中。但是，不能想当然地以为，存在某种统一的时代精神，它固定不变地表现在每门艺术中，并传达给我们相同的内容和意义。相反，我们发现，我们寻找的是各类不同艺术的意义综合，它们的总和才能构成时代的艺术精神本质。”②

如，在巴洛克和古典主义时期中间，出现了与音乐史中前古典主义相关的第十二章“洛可可—华丽风格—情感风格”，以艺术史中的洛可可风格为纲领展开。

在传统古典主义和浪漫主义时期之间，又相对应文学中的浪漫主义时期设立第十五章“古典主义与浪漫主义的交汇”，将通常作为古典主义主要代表作曲家的贝多芬和早期浪漫主义代表的舒伯特划归其中。作者显然意识到了文学史与音乐史分期并非整齐划一，“一旦回到我们的专题——音乐上来，就会发现我们面临着严重的矛盾。刚刚列举了许多人的论证都说音乐是最富于浪漫主义精神的艺术，可是我们却发现在音乐领域中我们还没有抵达伟大的古典主义的终点”。③

其二，关注同时代并列艺术门类的发展、并列音乐风格为线

① 保罗·亨利·朗著，顾连理、张洪岛等译：《西方文明中的音乐》，“中译者序”，贵州：贵州人民出版社，2001年，第3页。

② 同①，第1页。

③ 同①，第455页。

索。作者指出："时代通过生活表现，而生活相互冲突，在时代内部发生变化和运动。由此，时代决不会只产生一种风格。某个伟人支配同代人，但如果仅仅被这一伟人所束缚，我们也许会失去整个时代的重要意义。"

在第十三章"古典主义时期"之后，作者以第十四章"18 世纪音乐的边缘及其实践"关注了主流音乐风格以外的事实——包括西班牙、英国、美国在内的各国音乐发展，以宗教音乐为主的声乐音乐，管弦乐队的发展，涉及演绎艺术、音乐社会学概观、音乐评论与历史编纂的音乐相关学科发展，以及启蒙运动的失败。浪漫主义时期也设有第十九章"19 世纪音乐的边缘及其实践"，同样关注包含德国、法国、英国、美国在内的浪漫主义音乐，包含俄罗斯、波希米亚、斯堪的纳维亚在内的民族主义音乐，以及包含音乐实践、音乐思想、音乐评论、音乐学在内的相关音乐学科发展。

在浪漫主义部分主流音乐风格内部，作者又再次将并列线索作为主要叙述方法，将第十八章"反潮流"与按时期划分的第十章"浪漫主义"、第十七章"从浪漫主义到现实主义"相并列。

其三，在纵向以艺术风格为线索的整体叙述中，以横向关注文化审美精神的方式来追溯各音乐风格的源流。作者指出："正如时代都有三重因素：衰亡的过去、兴盛的现在和充满希望的将来。假如只强调其中某一因素，我们将失去目标。虽然可以用技术术语勾勒发展的线索，但是所得到的画面却可能支离破碎，因为我们忽略了思想和观念……决不能把这些音乐家从他们的环境中独立出来，随后讨论他们的奏鸣曲形式或者管弦乐法，因为再多的技术分析也不能解释古典乐派的格局观念和交响思维，除非启蒙运动和狂飙运动整个的广阔图景都得到考察。只有这样，才能找到古典主义的起始点，才能发现小巧和敏感的'华丽风格'的镶嵌装饰怎样，以

及为什么会转变成古典主义的建筑逻辑和戏剧雄伟。"①

在相对应西方音乐史古希腊古罗马时期，第一章“古希腊”、第二章“拜占庭”、第三章“罗马”中，古罗马分为两个部分——产生早期基督教及基督教音乐的东罗马拜占庭及希腊化的罗马帝国。文中不仅探讨了其音乐风格产生的背景、音乐特征，更追索了其在后世的后续发展。拜占庭的基督教音乐是西方文明中音乐历史的开端，“虽然拜占庭音乐不像古典希腊音乐那样具有普遍性，但它是东部基督教音乐的基础。可以正确地将其视为格里高利音乐的平行现象。但是，超越这种比较之外，这两种单音歌曲的伟大分支之间还存在亲密的关系。因为西方教会的源头不在罗马，而在帝国的东方。"② 其影响“需要远足至中世纪晚期”③，“其力量时大时小，但持续不断，……这种影响直至1050年教会最终分裂后才完全停止。"④ 而罗马帝国作为“希腊化”音乐文化的载体，其对于整个西方音乐史的影响不容置疑——在美学思想上，古典时期最后一位哲学家柏罗丁“从柏拉图和亚里士多德的学说中建立美的教义；……新柏拉图主义继续了这种哲学倾向，通过他们，这种哲学进入到中世纪的美学思想中”；在音乐观念上，“人们向往古典时期的音乐，尊崇希腊音乐科学巍峨的理论大厦，仰慕音乐所具有的至高社会与伦理作用。这种崇敬之情在音乐发生变革的时期终于开花结果。佛罗伦萨的卡美拉塔会社的改革活动，理查德·瓦格纳的观念，以及今天的斯特拉文斯基的新古典主义清唱剧，均受到了希腊音乐理想的强烈影响。"

第四章“基督教早期教父时期”作为中世纪和文艺复兴两个

---

① 保罗·亨利·朗著，顾连理、张洪岛等译：《西方文明中的音乐》，贵州：贵州人民出版社，2001年，第1—2页。

② 同①，第21页。

③ 同①，第15页。

④ 同①，第21页。

时段的总述，并在此章节第一部分"'中世纪'对'文艺复兴'"中指出，本书"与19世纪历史著述家将两者断开的习惯做法相反，文艺复兴（不论其肇始期还是盛期）与中世纪之间是绝对不能截然分割的"。因为"对于古代文化财富的热情由来已久，并不是仅由文艺复兴唤醒，因为文艺复兴不可能越过中世纪去仰望古代世界。然而，中世纪接受这笔馈赠，将其当作不言自明的委托财富，以超然度外的态度延续和发展这份遗产，因而偏离古代的精神与形式，并逐渐与之疏远。文艺复兴则不同，它以反思的精神可以回到古代。两个时代都承认古代文明的完整性和完美性，但文艺复兴意识到，这一理想在现实中已被抛弃。这种意识在两个方面造成了全新的批评定位：其一有关现在，需要检视古典理想遭到抛弃的程度和性质；其二有关古代本身，文艺复兴思想家们试图确定，什么是古代的基本属性。"① 随后，又按时间线索在第五章"格里高利艺术与它的影响范围"、第六章"格里高利艺术的进一步扩散"、第七章"哥特风格"、第八章"新艺术"、第九章"文艺复兴"等章节详尽叙述。可见，作者将文艺复兴作为由古代文明所激发的，由中世纪音乐风格延续所产生的音乐风格，而非通常表述中所显示的那种与中世纪相对立的状态。

巴洛克时期分作第十章和第十一章，区别以宗教思想为早期原动力的巴洛克艺术，及以世俗主义为主导精神的晚期巴洛克音乐；浪漫主义时期分作第十六章"浪漫主义"和第十七章"从浪漫主义到现实主义"也基于相同的考虑。

本书1941年用英语初版于纽约，被翻译成多国文字，并多次再版。作者在《引言》中指出"写作这部音乐史，我心中的读者

① 保罗·亨利·朗著，顾连理、张洪岛等译：《西方文明中的音乐》，贵州：贵州人民出版社，2001年，第27页。

是那些将音乐享受与智力好奇相结合的爱乐者”。与一般的音乐史著作不同，《西方文明中的音乐》通篇没有一个谱例，作者仅仅用犀利的语言便勾勒出作曲家与作品的艺术理念和审美本质。

与其标题相应，作者提出本书是“一部有关音乐如何参与西方文明进程的编年史。”不仅写音乐，也要写西方文明，尤其音乐如何参与西方文明，正是西方—文明—音乐这一视角贯穿了整部论著。在西方背景下看音乐，其社会背景、人文认知、宗教信仰无不对音乐产生影响；在文明史中考察音乐，诗歌、舞蹈和音乐之间有着不可分割的联系。如整个中世纪，对于虔诚的基督教信仰对社会、生活、艺术都有着重要的影响力，教义、仪式、音乐特点成为我们了解这一时期音乐的基础。又如在文艺复兴时期，诗歌的体例明显地影响了音乐的形式，而舞蹈则一直在“图解”音乐，体现音乐最感官的部分，也给许多音乐语汇提供了“情景联想”的资本。直到贝多芬时代，舞蹈音乐才慢慢和所谓“严肃音乐”明显地区分开。各种艺术形式之间的分分合合，有神学、美学风气的影响，也有因为个别人物带来的偶然性——这一点，在别的历史中也很常见。本书并不仅仅讲音乐，而是将音乐放在“文明中”，这正是它的特别之处。虽然作者只是将其视作音乐爱好者的一本读物，但对于中国的学者来说无疑提供了更广阔的视角和研究基础。

四、避免断代模式

大量基于断代模式的西方音乐史类专著为学生与学者们提供了西方音乐史的基本认知，而对其进一步思考与理解，则推动学者们以不同的视角、不同的出发点来观照它。《简明牛津音乐史》以作者自己所谓的“望远镜”式观察角度，及其避免断代模式的阐述线索为国内的学者提供了参考。作为在西方学术界有着权威地位的《牛津》丛书中的一员，《简明牛津音乐史》也不负众望成为一本

重要的学术性专著，作者在此书中试图从新的视角来叙述音乐史：

首先，作者在叙述中避免常用的断代模式，即以音乐风格为主要出发点的叙述线索。这一做法不仅凸现了历史的连续感，有助于追溯体裁、思维方式的发展与演变，也打破了原有以主观理解的音乐风格来限制历史客观性的方式，强调叙述事实。五个部分标题中完全没有出现与相关断代史相应的名词，分别为“第一部分西亚音乐和地中海音乐的起源”、“第二部分西欧中心”、“第三部分意大利中心”、“第四部分德国中心”、“第五部分传统的瓦解”。这五个部分与原有的七个断代分期不一致。

除了西方音乐史类著述中最早涉及的古希腊古罗马音乐外，第一部分阐述了古希腊音乐的缘起——美索不达米亚和埃及，并追溯了其乐器及音乐的特点对于古希腊音乐的影响；在“希腊的贡献”和“希腊化和罗马的世界”两个章节后，中世纪部分以基督教为核心的音乐成为这一部分的“基督教世界的音乐”，与基督教同时存在的东正教及其音乐成为作者的比较对象，而早期基督教对于音乐的影响从音乐风格、演唱方式、记谱法都有所影响。这一部分注重基督教产生后在音乐上的直接表现，并且主要集中于“帝王和教士的音乐诗人和哲学家的音乐”①。

第二部分，作者开始以其特殊的“望远镜”视角将音乐的地域中心作为出发点。“西欧中心”囊括了部分中世纪时期的音乐、新艺术时期的音乐、以及部分文艺复兴时期的音乐——“加罗林王朝文艺复兴、12 世纪所谓的前文艺复兴以及我们大家所说的文艺复兴本身。其中每一次复兴都与音乐相关。在第一次复兴中，基督教圣咏开始成为初级复调音乐的基础——经过了这一步进化，西方音乐很快就与其他音乐区别开来；由于复调音乐的需要，人们还

---

① 亚伯拉罕、杰拉尔德著，顾犇译：《简明牛津音乐史》，上海：上海音乐出版社，1999 年，第 4 页。

开始发展一种更清楚的记谱法。第二次复兴的标志是在音乐中引进世俗的成分，以及由此而产生的脱离基督教会的音乐。第三次复兴使一种全欧洲的音乐得以稳固地确立起来。”[①] 并指出，他文中的“西欧”主要指“与这种音乐相关的有法兰西人、瓦龙人、意大利人、英格兰人以及日耳曼人”。

第三部分占全书篇幅最大，也跨越了最广泛的西方音乐史时期，从文艺复兴时期的宗教改革、整个巴洛克时期、直到古典主义早中期的海顿和莫扎特。作者将牧歌这一意大利特有的音乐形式的诞生作为开始，认为“牧歌不仅是一种新的艺术形式，它还标志了一种革命”；随后意大利歌剧的诞生与发展则进一步确定了其作为音乐中心的地位，“在18世纪后半叶方言歌剧得到发展之前，‘歌剧’在欧洲各地几乎是意大利歌剧的代名词”[②]；同时指出“不仅在歌剧方面，意大利像巨人统治着欧洲”，在器乐创作如奏鸣曲、协奏曲、交响曲上也占有主导地位。由此，整个部分遵循宗教音乐、歌剧、器乐体裁作为其主要线索，追溯其形成的源流及其中有着重要贡献的作曲家及作品，并划分为约1560—1610年、1610—1660年、约1660—约1725年、约1725—1790年，相应为文艺复兴后期、巴洛克盛期、新风格出现、前古典和古典主义早期四个阶段分别进行叙述。将通常归属于古典主义时期的两位重要代表作曲家海顿和莫扎特划在这一部分阐述令人有些疑虑，一般认为古典主义时期的欧洲音乐中心已经转移到了德国。但是这样的叙述方式倒是很好地解决了体裁发展的延续性。第四部分从古典主义盛期的作曲家贝多芬开始直到20世纪初。作者认为“德国音乐的全盛期以浪漫主义的刺激为动力，而浪漫主义本身是属于德国的”，

---

① 亚伯拉罕、杰拉尔德著，顾犇译：《简明牛津音乐史》，上海：上海音乐出版社，1999年，第75页。

② 同①，第230页。

浪漫主义早期的里程碑“在音乐方面，则有海顿作于1770年初的一些小调交响曲、埃马努埃尔·巴赫的第三《乐队交响曲》(1776)、《幻想曲》和《告别我的齐尔伯曼碶槌键琴》(1781)、莫扎特的《德意志咏叹调》(1787)和B小调柔板(K540)(1788)”[①]。虽然关于德国音乐的全盛期这一提法令人困惑，但确实避免了将德国中心推至上一部分“意大利中心”的作曲家海顿和莫扎特的矛盾线索。在这一部分中，作者仍然依照第三部分的方式，以体裁为主要线索，相应浪漫主义早期、浪漫主义盛期、19世纪末20世纪初划分为1790—1830年、1830—1893年、1893—1918年三个阶段进行叙述。

第五部分只有两章，这是与其他西方音乐史类著作相仿的部分，相应20世纪上半叶和下半叶作“两次大战间的音乐(1919—1945)”、“1945年以后的潮流”，以国家和具体手法为主要线索。

这种以音乐中心转移为主要参考，在叙述中以体裁为主要线索并细致分期的写作方式，如作者本人提出“在本书中，我并不试图对某位作曲家或某种乐器作一般的评价，而是说明他(它)对教堂音乐、对管弦乐、对歌剧的发展或演化做出了什么样的贡献。如果某位作曲家的创作生涯分为几个部分，我并不先后叙述他本身的成就，而是将他的作品放到他同代人的创作环境中进行比较”[②]。虽然将作曲家与作品散置于个章节，但摆脱了对生平的详尽描述而将精力集中于音乐本身，对于全面掌握某一特定时期或特定体裁的风格特征是很有助益。

其次，为了更确切地表现客观历史，作者更多地关注了非主流作曲家、非主流国家。在第二部分还设有“插曲”章节，叙述了

① 亚伯拉罕、杰拉尔德著，顾犇译：《简明牛津音乐史》，上海：上海音乐出版社，1999年，第647页。

② 同①，原序，第1页。

与当时平行的“伊斯兰教世界中的音乐”；第三部分的“插曲”章节包括同时期的印度音乐和东亚音乐；第四部分“插曲”章节则关照了“黑非洲和美洲的音乐”。虽然内容都比较单薄，但是却是亚伯拉罕对以欧洲音乐为核心的传统叙述语言的一种改革与尝试。正如作者原序中所说，“现在，严肃的音乐学家都不再认为‘音乐’是以欧洲为中心的；他们认识到，世界上的大多数种族都有他们自己的音乐，其中有些是具有悠久历史的和精微内涵的‘高雅’文化”①。非主流作曲家在这本著作中得到了观照。

历史的连续感不仅体现为主流的沿革嬗变，而且还隐伏在支流、暗流甚至对流的相互交织中。亚伯拉罕在此书中所力图展现的正是这样一幅幅多彩、复杂，有时恐怕还显得有些混乱的音乐历史图景。他所竭力追求的是，将伟大人物和伟大作品重新放回到他（它）们的“自然”“生态环境”中去。

同时，全书的脚注多达两千余条之巨，谱例三百多个，图片近七十幅。这些脚注、参考书目也为学者提供了重要的参考。其作用正如在《前言》中杨燕迪所说：“这种周匝细密的治学精神和严肃态度不仅具有示范作用，而且这些资料出处还可以成为进一步学习和研究的向导。”

结　语

第二次世界大战之后的西方历史音乐学研究越来越呈现出边缘化的倾向，学者们试图从社会学、心理学、民族音乐学、系统音乐学、甚至跨学科角度来进行探讨。这一学术倾向在近十年国内的西方音乐史研究中也逐步显现出来，从打破断代模式的《简明牛津

① 亚伯拉罕、杰拉尔德著，顾犇译：《简明牛津音乐史》，上海：上海音乐出版社，1999年，原序，第2页。

音乐史》到结合社会学视角的《西方文明中的音乐》的引进与翻译就可见一斑。

国内相关西方音乐史的著述在近十年中成绩斐然，从普及型的音乐欣赏类读物、普通高校教材、师范类教材以及音乐专业院校教材，受益人群颇广。学者们不仅开始对断代史作更为深入细致的研究、论述，不断地丰富现有教材的内容；更运用一些新的视角，如《西方音乐导学》在具体叙述中以体裁为线索，又如《世界艺术史音乐卷》中每个重要章节都以中国学者的视野加入“与中国音乐对照”部分等，都显示了国内学者对于西方音乐史研究方法和研究视角的进一步探索。

中国音乐年鉴·2009·
·音乐教育·

2008 年中国专业音乐教育研究综述

李法桢

这些年来，由于制度性要求，我国专业音乐教育领域呈现出学术活动多，研究视阈不断拓展，新的话题不断引入，研究方法也不断更新，遂使理论研究成果蔚为大观，本年度也不例外。

学术活动

本年度我国主要的专业音乐教育学术活动有：

一、2008 年 5 月 12—16 日，“2008 武汉国际新音乐节”在武汉音乐学院举行。适逢中国电子音乐专业教育创建 20 周年，音乐节开展了“武汉音乐学院作曲系电子音乐作品音乐会”、“电子音乐高峰论坛”、“法国里昂国立现代音乐

中心（GRAME）音乐作品音乐会”、“GRAME学术报告会”、“中国电子音乐专业教育创建20周年学术研讨会”、“张小夫教授、吴粤北教授、刘健教授电子音乐大师班”等多个项目；同时，主办单位还结合自身教学单位性质，开展了“高为杰教授作曲大师班”、“巴赫解密——赵晓生教授学术报告会”、“龚华华、胡磊作品音乐会”与“第二届武汉钢琴演奏电视大赛钢琴作品征集评选活动”等与教学密切相关的项目活动。

二、2008年6月16日，由江苏省委宣传部等多家厅级单位、上海音乐学院、星海音乐学院、南京师范大学联合主办，中央音乐学院、中国艺术研究院协办的“陈洪先生百年诞辰纪念活动”在南京隆重举行，来自全国各地的专家、学者以及陈洪先生的亲属、学生、家乡代表，齐聚南京师范大学，共同深切缅怀这位中国近现代音乐教育事业的开拓者、先驱者。本次纪念活动包括“陈洪先生百年诞辰纪念大会暨《陈洪文选》发行仪式”、“陈洪教育思想暨中国音乐教育高层论坛”、“陈洪作品专场音乐会”、“献给‘陈洪先生百年诞辰纪念大会’钢琴独奏音乐会”四个部分，国内著名作曲家、学者及各音乐院校的领导，如吴祖强、梁茂春、姚盛昌、杨燕迪、彭志敏、罗艺峰、管建华等，分别就陈洪先生的人格魅力、学术思想、音乐创作、教育成就等问题展开深入研讨，并对陈洪先生留下的宝贵的精神财富给予了崇高评价。

三、2008年7月8—24日，作为文化部“相约北京2008奥运文化活动”的一部分，由中国中央音乐学院、美国耶鲁大学音乐学院联合发起，由世界11所顶级音乐院校参加的“相约北京2008——世界顶级音乐学院音乐文化交流活动”在中国北京举行。除发起单位外，包括上海音乐学院、萨尔茨堡莫扎特音乐学院、维也纳音乐与表演艺术大学贝多芬学院、赫尔辛基西贝柳斯音乐学院、伦敦皇家音乐学院、匈牙利布达佩斯李斯特音乐学院、美国茱莉亚音乐学院、韩国国立艺术大学、悉尼音乐学院等在内的世界最

高水平的音乐学院均派出了最强阵容，为本次文化交流献上了独具特色的10场大师班与20场音乐会。此次交流活动，是世界“学院派”音乐的一次集中大展示，同时也为各国音乐院校之间信息、经验的交流与共享提供了平台。异彩纷呈的音乐会分别展示了各音乐院校的教学成果及特色，而形式各异的大师班则形象、生动地回答了专业音乐院校如何有效传承本民族音乐文化、如何将现代音乐引入专业教学体系以及如何激发学生的创造性等问题，国外音乐学院的许多思路、做法，值得国内音乐院校参考、借鉴。

四、2008年9月23—25日，天津音乐学院举行“全国音乐学博士论坛”，来自中国艺术研究院和中央、上海、中国、武汉、四川、西安、星海、天津八所音乐学院，以及山东艺术学院、山东大学艺术学院、山东师大音乐学院、西北师大音乐学院、华中师大音乐学院、天津师大音乐与影视学院共15所院校的28位博士参加了本次论坛，张振涛、李玫、项阳、韩宝强、张伯瑜、宋瑾、谢嘉幸、韩锺恩、周凯模、方建军、明言、张君仁、周耘、郑中、冯长春等当今中国音乐学界的中坚力量莅会并作了学术发言。本次论坛是我国迄今为止规模最大的一次音乐学博士论坛，研讨涉及中国音乐史、西方音乐史、中国传统音乐、民族音乐学、音乐批评学、音乐社会学、音乐美学、音乐考古学、音乐声学等多个领域，各位学者的发言多以各自的博士论文或博士后课题为基础，这也使得该论坛成为我国近年来水平较高的一次学术峰会。

五、2008年11月6—7日，中央音乐学院、上海音乐学院、中国音乐家协会理论委员会、广东惠州市人民政府联合主办“惠州廖氏两兄弟——廖尚果（青主）诞辰115周年、廖辅叔诞辰100周年学术纪念活动”。活动主要内容有：廖氏两兄弟纪念大会，《忆青主——诗人作曲家的一生》（廖乃雄编著）、《廖辅叔的乐艺人生》（廖崇向、黄旭东编著）和《留住历史瞬间——廖辅叔生平撷影》首发式，青主艺术歌曲、廖辅叔词作乐曲音乐会，“青主音

乐美学思想与当代音乐生活”和“廖辅叔学术成就、治学精神”学术研讨会，廖辅叔书法展和《廖辅叔题词手迹选编》首发式等。来自全国各地的音乐学者、廖辅叔的生前好友、同事、学生及亲属200多人与会。中央音乐学院院长王次炤、上海音乐学院副院长杨燕迪在纪念大会上对廖氏两兄弟对于中国近现代音乐教育发展的特殊意义给予了充分肯定，刘再生、梁茂春、廖乃雄、姚亚平、陶亚兵、李岩、方承国、冯长春、苏木、何钊宽、冯效刚等学者在学术研讨会上也从多个角度就两兄弟的音乐思想、学术成就、治学精神、师德风范等问题展开了深入探讨。

六、2008年12月8—11日，由中国艺术研究院、江苏省文化厅和南京艺术学院联合主办的“改革开放三十周年与中国当代音乐学”高层论坛在南京举行，来自全国各地音乐艺术院校、师范院校及科研机构的50多位专家学者云集南京艺术学院，隆重纪念改革开放三十周年，深入总结三十年来我国音乐学建设所取得的巨大成就，审视当前中国音乐学发展的总体走势，并对当下音乐实践与理论批评领域中的种种消极因素进行严肃反思，对亟待解决的关键性问题进行审慎思考并提出相应对策。研讨中，茅原、赵宋光重提“真理标准”的话题与戴鹏海、黄旭东呼吁的学界道德重建与学人自律问题，引起了与会者的强烈共鸣，会议呼唤“贺绿汀精神”并赋予其新的时代意义；于润洋、赵宋光、梁茂春、伍国栋、刘再生、魏廷格、王安国、杨燕迪、谢嘉幸、蔡良玉、罗艺峰、毛继增、田可文等学者，围绕音乐学学科建设这一主题，分别从各自从事学科对该领域三十年来的成就与问题进行了回顾与反思，并为其未来的发展积极建言献策。

另有一系列活动也须记录在此。

9月16—18日在上海音乐学院举行的“首届全国音乐表演学科建设与发展研讨会”，9月25日举行的沈阳音乐学院70周年庆典及其系列庆祝活动，10月8日在南京艺术学院举行的“茅原先

生八十寿辰”庆祝及学术座谈会，10月8—12日在中央音乐学院举行的“国际视唱练耳教学论坛”活动，10月15日举行的天津音乐学院50周年庆祝大会及其系列庆祝活动，12月8—9日在湖北随州市举行的“纪念曾侯乙编钟出土30周年学术研讨会”等等，均由我国的专业音乐教育机构发起、主办或参与其中，因而与专业音乐教育存在较大关联，在系统内均产生了很大影响。

教育观念

教育过程中秉承何种教育观念，对于教育实践结果至关重要，在经历长达十几年对以往精英教育的反思与反正之后，我国高等专业音乐教育仍在寻求教育观念的新突破。本年度，有关教育观念的研究，仍是引人注目的话题。

对音乐教育哲学思想体系的研究，是当今国际音乐教育学研究领域的一个热门话题，随着国内对世界各学科前沿课题了解的日益深入，近年来，国内对于音乐教育哲学研究的关注也多了起来，并逐渐形成理论热点。本年度，涉及音乐教育哲学的理论研究成果，总量仍然不少，其中比较突出的有：覃江梅博士的学位论文《音乐教育哲学的审美范式与实践范式》①，指出了音乐教育哲学审美范式与实践范式之诞生与美国乃至北美社会经济、文化背景和教育现状之间的密切关联，详细回顾了贝内特·雷默审美哲学发展的三个阶段，以及学界在对其猛烈批评过程中所诞生的实践音乐教育哲学观，并将二者进行对比、评析，从而使人们对于当今音乐教育哲学这两大学派的渊源及核心观点有了较为全面的了解。王秀萍的研究也是关于这两种范式，该研究对美国音乐教育系统中从审美范式

① 覃江梅：《音乐教育哲学的审美范式与实践范式》，南京师范大学2008年博士学位论文，导师管建华。

到反思性实践范式的转换过程进行了回顾，对两种范式各自的理论要义及其教育实践予以辨析，尤其是指出了各自的历史作用及其理论局限性，从而为国内学界理清学科建设的内在逻辑、寻找到适合自己的教育理论，提供了理论借鉴。[①] 郭小利重点介绍了美国学者视野内多元文化音乐教育概念的理论阐释与现实指向，并对美国当代音乐教育哲学的发展历程作了回顾，目的在于使国内音乐教育界对于美国的音乐教育哲学思潮及其发展趋势有一个整体把握。[②] 崔学荣《兼容的音乐教育哲学观》[③] 虽然直接的论述对象是基础音乐教育，但由于教育哲学本身所具有的一般性、普适性，所以对于专业音乐教育亦不无启发，该文在对当今世界音乐教育哲学发展历程中六种代表性哲学观逐一介绍并作辨析的基础上，提出了“兼容”的新观念，认为以之作为教育实践行动的指南，“从理论层面会对音乐教育的发展起到指导作用，从实践层面又会有助于教师的行动。”这种研究，已经有别于国内大多数同类研究而具有另立新说的性质了。另外，崔学荣还通过对国际音乐教育学会（ISME）历届会议主题的梳理，总结出国际音乐教育发展的六大趋势，目的在于使国内音乐教育发展的巨大成就可以通过国际音乐教育学会（ISME）这个全球性学术组织得到展示，同时也使国内学界更多了解国际音乐教育发展动态及其理论成果，以使中国学校音乐教育的理论及实践尽快实现与国际接轨。[④]

---

① 王秀萍：《从审美范式到反思性实践范式——历史视域中的音乐教育范式转换研究》，《中国音乐学》2008 年第 3 期，第 139—144 页。

② 郭小利：《美国学者视野内多元文化音乐教育概念的理论阐释与现实指向》，《乐府新声》2008 年第 3 期，第 143—147 页；《美国当代音乐教育哲学的发展》，《黄钟》2008 年第 4 期，第 136—140 页。

③ 崔学荣：《兼容的音乐教育哲学观——基础音乐教育实践的行动指南》，《中国音乐》2008 年第 2 期，第 139—145 页转第 183 页。

④ 崔学荣：《从历届国际音乐教育（ISME）会议看音乐教育的发展趋势》，《人民音乐》2008 年第 12 期，第 59—61 页。

樊祖荫、谢嘉幸关于中国（大陆）以音乐文化多样化为基础的音乐教育的发展现状及前景的研究，认为学校音乐教育与民族音乐文化传承是互为基础的："从教育的角度来看，学校音乐教育应以民族音乐文化传承为基础，将多元民族音乐文化作为音乐教育的重要的基础性资源；从文化的角度来看，教育是文化传承的主渠道，唯有将教育与文化传承相结合，才可能使音乐文化的传承获得可持续的动力，并导致多元音乐文化的重建。"[①] 陈方也以"多元文化"为切入点，着重探讨了全球一体化社会背景下中国音乐教育应如何接受差异、应对变革的问题。[②]

陈其射对我国音乐教育审美观念长期以来的"唯理性"倾向提出一些见解，认为偏重音乐表现、刻意创造音乐的开放性联想的"形而上"的非理性审美，"突出了音乐的多义性、直观性、独一无二和不可复制的特征，凸显了音乐艺术的创新精神"，因而在音乐教育中是不可替代，正确的审美教育理念应该是"使非理性审美与理性审美并驾齐驱、相辅相成"[③]。该研究在非理性审美的特征及教育如何反映音乐艺术的特殊性等方面所作的反思，对于当今我国音乐教育界进一步解放思想、破旧立新尤具启发。

杨贤忠从联合国教科文组织及国际音乐教育大会相关建议中关于"理解教育"的倡议以及国内音乐界关于"理解教育"探讨相对沉寂的对比出发，提出了音乐的理解教育论，认为音乐的科学理解论、人文理解论、实践理解论三者不可偏废，尤其是后二者对于

① 樊祖荫、谢嘉幸：《中国（大陆）以音乐文化多样性为基础的音乐教育：发展现状及前景》，《中国音乐》2008年第2期，第23—28页转第38页。

② 陈方：《多元文化语境下的音乐教育》，《音乐探索》2008年第4期，第18—110页。

③ 陈其射：《论音乐教育审美的唯理性与非理性》，《中国音乐》2008年第3期，第225—227页转第230页。

音乐教育的当代发展显得“越来越重要”①。

学科及课程建设

韩锺恩在给出“当代”三个“立义”的基础上，从“音乐文化论域”、“音乐作品”、“音乐文化批判”三个方面论述了当代音乐学的学科建设问题，并结合学科建设所辖科学研究（以课题规划与项目实施为主）、人才培养（以团队成员及其研究生梯队建设为主）、基地培育（以重要学术活动、学刊创编与网站建设为主）三大任务，提出了六个方面的研究设想。② 该研究强调“当代”语境下、科学教育观念指导下音乐学的宏观学科建设问题，对于“凝聚新的理论焦点，通过音乐人文叙事与现代性全球化进程中的当代音乐意义转型与换代研究，实现学科扩张，从而以相当规模与多重系列推进音乐学学科建设”，不无启发。

刘辉围绕高等音乐院校学科建设问题，全面论述了学科建设的意义、原则、内涵、评价标准，并且重点论述了学科建设如何紧密结合音乐院校的特殊性和实际的问题，指出学科建设应在院校发展中居于核心地位，其中所提出的巩固和强化本校的学科优势与特色、积极扶持新兴学科等，已经成为当下我国各专业音乐院校学科建设的共识和努力的方向。③ 张力伟针对高等教育大众化、学校教育素质化、教学方式立体化、教学方法互动化、知识获取多维化、人才需求复合化、人的培养全面化的“大势”与“几十年来基本未曾改变过的课程体系和教学内容”的现实，指出了音乐院校进

---

① 杨贤忠：《音乐的理解教育论》，《中国音乐》2008 年第 2 期，第 233—236 页。

② 韩锺恩：《由当代问题引发的学科建设》，《人民音乐》2008 年第 3 期，第 68—70 页。

③ 刘辉：《关于高等音乐院校学科建设的思考》，《乐府新声》2008 年第 2 期，第 17—21 页。

行课程整合的意义，并提出了具体的整合构想，对于我国专业音乐教育现阶段的进一步深化改革尤具现实意义。[①]

对于高校某些具体学科或课程建设的理论反思及其教学实践的检讨，是近年来专业音乐教育研究涉及较多的话题。本年度，属于这一方面的研究成果有很多，且多集中于一些新兴学科，如上海音乐学院、《音乐艺术》编辑部对于新兴学科“音乐人类学”的系列探讨（洛秦主持）；崔莹从学科制度批判角度对“音乐美学”学科归属问题的探讨[②]；郭小林在早年论文《论音乐文献学》（时署名郭林）的基础上对“音乐文献学”的继续探讨[③]；肖武雄从对传统乐理教学的超越出发对“音乐声学”诸多问题的探讨[④]；汪森关于“音乐传播学”学科理论及方法的探讨[⑤]；陈君凡关于“旋律学”课程建设的探讨[⑥]；曹洋关于目前我国流行音乐教育现状的思考[⑦]等，都不同程度地促进了人们对于各相关问题认识的深入。

对于一些具体音乐院校学科建设及其创新举措的介绍，虽然多属于简介性质，但由于对国内其他同类院校现阶段的学科建设极具启示及借鉴意义，所以其理论价值也不应忽视。如王次炤关于中央音乐学院办学理念及教学成果的介绍[⑧]；萧梅关于上海音乐学院学

---

① 张力伟：《音乐院校课程整合构想》，《乐府新声》2008年第2期，第12—16页。

② 崔莹：《从对学科制度的批判看音乐美学学科归属问题》，《音乐艺术》2008年第3期，第88—93页。

③ 郭小林：《再论音乐文献学》，《黄钟》2008年第1期，第128—132页。

④ 肖武雄：《音乐声学的凝视与困惑》，《黄钟》2008年第1期，第191—200页。

⑤ 汪森：《论音乐传播学的学科理论与方法》，《黄钟》2008年第1期，第182—190页。

⑥ 陈君凡：《〈旋律学〉课程略论》，《人民音乐》2008年第6期，第56—57页。

⑦ 曹洋：《目前我国流行音乐教育现状之思考》，《乐府新声》2008年第3期，第151—154页。

⑧ 王次炤：《中央音乐学院的办学理念及其教学成果》，《人民音乐》2008年第11期，第58—61页。

科建设新局面的介绍①；王立宁关于沈阳音乐学院学位与研究生教育情况的介绍②；杨燕迪、孙红杰关于上海音乐学院“音乐文化史”学科建设的介绍③等。

教学法研究

专业音乐教育不是一个封闭的专门系统，它的发展必然要受世界文化教育发展大势及各种新兴思潮的影响，这种影响涉及教育实践的全过程，而且既有积极的、也有消极的。本年度，我国许多研究成果就涉及到文化大潮或思想观念对专业音乐教育教学所带来的冲击，这种冲击直接影响到了高校的课堂教学。如蓝雪菲《“现代化”语境下的民间音乐教学应对——以某院校〈中国民间音乐概论〉课堂为例》④、赵易山、王新华《多元语境下的艺术高校视唱练耳学科改革新探》⑤、赵晓妮《建构主义学习理论对声乐教学的启示》⑥ 等。尤其是蓝雪菲的研究，以国内某院校《中国民间音乐概论》课堂教学的具体事例为依据，直面“现代化”语境下中国传统音乐的严重“失语”问题，并结合自身长期以来任教的多种

① 萧梅：《上海音乐学院学科建设的新局面》，《人民音乐》2008年第1期，第84—85页。

② 王立宁：《十年磨砺蓄锋芒，奋勇进取新华章——记沈阳音乐学院学位与研究生教育》，《乐府新声》2008年第2期，第156—161页。

③ 杨燕迪、孙红杰：《以“学术特色”切合“文化创意”——上海音乐学院“音乐文化史”学科建设概览》，《人民音乐》2008年第6期，第65—67页。

④ 蓝雪菲：《“现代化”语境下的民间音乐教学应对——以某院校〈中国民间音乐概论〉课堂为例》，《中国音乐》2008年第1期，第17—151页。

⑤ 赵易山、王新华：《多元语境下的艺术高校视唱练耳学科改革新探》，《中央音乐学院学报》2008年第4期，第138—141页。

⑥ 赵晓妮：《建构主义学习理论对声乐教学的启示》，《交响》2008年第2期，第71—73页。

尝试与经验，提出了“诱惑式教学”、“保姆式教学”、“‘上身’式教学”、“因势利导式教学”、“考核综合式教学”等多种应对举措。该研究虽然侧重于教学法的探讨，但实际上也提出了有关中国传统音乐教育的一个沉重话题。

我国专业音乐教育教学法的研究，近年来呈现出一种“回到起点”的倾向：即将目光聚焦于一些老生常谈的、但却是音乐专业最基本最核心的技能方面，如对视唱练耳课的重视、对听觉训练的刻意追求等。中央、西安、武汉三所音乐学院分别组织了多次有关视唱练耳课教学的交流、研讨活动，这些活动在国内专业音乐院校中营造了一股重新重视专业基础的良好风气，实质性提高了相关课程的教育教学质量。本年度，有关这一方面的研究成果较多，较为突出的有：汤建宇《论传统视唱与近现代视唱的训练》①、滕缔弦《视唱教学中体态律动的应用》②、黄明智和黄晓东《现代音乐听觉技能训练体系研究》③、王方明《论视唱练耳教学中的“绝对固定”与“相对固定”》④、陆建业《论视唱练耳教学中的审美原则》⑤、陈大苍《内心听觉练习中的思维方式及科学思维方式的培养》⑥ 等。

有关声乐教学法的探讨，历年来发文较多，本年度，这一方面

① 汤建宇：《论传统视唱与近现代视唱的训练》，《交响》2008 年第 3 期，第 71—73 页。

② 滕缔弦：《视唱教学中体态律动的训练》，《交响》2008 年第 4 期，第 84—86 页。

③ 黄明智、黄晓东：《现代音乐听觉技能训练体系研究》，《交响》2008 年第 4 期，第 80—83 页。

④ 王方明：《论视唱练耳教学中的“绝对固定”与“相对固定”》，《黄钟》2008 年第 3 期，第 183—185 页。

⑤ 陆建业：《论视唱练耳教学中的审美原则》，《黄钟》2008 年第 4 期，第 153—159 页。

⑥ 陈大苍：《内心听觉练习中的思维方式及科学思维方式的培养》，《音乐探索》2008 年第 4 期，第 70—72 页。

具代表性的研究成果除了前面提到赵晓妮的研究之外，还有刘辉《关于民族声乐教学中的教材建设问题》①、刘湘《论声乐教学的两种语言》②、李首明《关于练声曲教材现状的分析与思考》③、王真《声乐教学要重视学生的思维训练——声乐教学论（一）》④ 等。

教育史研究

有关近现代专业音乐教育发展史的研究，是近年来我国音乐教育史学研究的重点，如萧友梅音乐教育促进会近年来就陆续主办了关于萧友梅、赵梅伯、吴伯超、程懋筠的纪念活动。本年度，以具体音乐教育家为依托的近现代专业音乐教育发展史研究，仍然涌现了许多重要成果。李岚清的《探索创建我国民族乐派的先驱和一代宗师——黄自》⑤ 回顾了黄自先生一生的音乐艺术经历、成就，尤其对他之于我国专业音乐教育的“奠基性”贡献及其深远影响给予了充分肯定。为纪念陈洪先生百年诞辰，吴祖强发表了《追忆陈洪老师》⑥ 的文章，通过复原记忆，呈现了一个真实的陈洪先生，以此来追思与缅怀前辈先贤；黄旭东则重点记述了抗战前期陈洪先生主持国立音专教务工作期间（1937 年 8 月—1941 年 1 月）

① 刘辉：《关于民族声乐教学中的教材建设问题》，《音乐艺术》2008 年第 2 期，第 108—115 页。

② 刘湘：《论声乐教学的两种语言》，《黄钟》2008 年第 3 期，第 178—181 页。

③ 李首明：《关于练声曲教材现状的分析与思考》，《黄钟》2008 年第 3 期，第 172—177 页。

④ 王真：《声乐教学要重视学生的思维训练——声乐教学论（一）》，《交响》2008 年第 3 期，第 63—65 页。

⑤ 李岚清：《探索创建我国民族乐派的先驱和一代宗师——黄自》，《音乐艺术》2008 年第 2 期，第 6—10 页。

⑥ 吴祖强：《追忆陈洪老师》，《中央音乐学院学报》2008 年第 2 期，第 8 页转第 31 页。

与萧友梅生死与共、坚持办学的历史功绩，并对二人在时局维艰时期结成的深厚情谊给予了崇高评价。[①] 另外，黄旭东还发表了关于蔡元培[②]、廖辅叔[③]的研究文章，其关于蔡元培音乐思想与现代中国音乐文化建设的研究，在本人既往研究的基础上，又有所修正和新见；其关于廖辅叔的研究，则通过与廖先生交往的数件小事，反映出廖先生“真学者”的为人、处世、治学风范，作者还联系实际，对当今学界的一些不良学风进行了批判。向延生则选择“已经淡出了人们的视野”的杨仲子作为研究对象，回顾其为开创中国专业音乐教育事业所作的诸多突出贡献，并提请音乐界不要忘了这位曾与萧友梅并称为“南萧北杨”的赫赫有名的音乐教育家。[④]

适逢沈阳音乐学院七十周年、天津音乐学院五十周年华诞，本年度专业音乐教育史的研究，有许多是围绕这些院校来展开的。如涉及沈阳音乐学院的有白玮《鲁艺与鲁艺精神评析》[⑤]、潘兆和《一曲和平与爱的咏颂——解析清唱剧〈遮不住的青山〉的音乐创作》[⑥]、魏煌《劫夫音乐教育思想研究（论纲）》[⑦]、吕殿生《新中国古筝放异彩——回顾“东北鲁艺”、“东北音专”筝业发展二、

① 黄旭东：《“我们要有与国立音专共存亡的决心！”——记抗战前期萧友梅的得力助手陈洪先生》，《中央音乐学院学报》2008 年第 1 期，第 25—30 页转第 71 页。

② 黄旭东：《蔡元培的音乐思想与现代中国音乐文化建设》，《人民音乐》2008 年第 4 期，第 33—37 页。

③ 黄旭东：《脚踏实地自学成才　笔耕 72 载的真学者——缅怀与评说廖辅叔》，《音乐艺术》2008 年第 1 期，第 105—111 页。

④ 向延生：《不要遗忘老音乐家杨仲子》，《人民音乐》2008 年第 5 期，第 41—43 页。

⑤ 白玮：《鲁艺与鲁艺精神评析》，《乐府新声》2008 年第 2 期，第 3—6 页。

⑥ 潘兆和：《一曲和平与爱的咏颂——解析清唱剧〈遮不住的青山〉的音乐创作》，《乐府新声》2008 年第 2 期，第 7—11 页。

⑦ 魏煌：《劫夫音乐教育思想研究（论纲）》，《乐府新声》2008 年第 2 期，第 81—87 页。

三事》[①]，涉及天津音乐学院的有缪天瑞《我在天津音乐学院的二十三年》[②]、何平《薪尽火传的母校——仅以此文献给天津音乐学院建院五十周年》[③]、乔鸿第《人们不会忘记他——记天津音院校史上一位德高望重的领导者李麦》[④]、明言《乐舞诗歌颂"慧光"——对姚盛昌作品的音乐史学研究》[⑤] 等。另外，武汉音乐学院的院史研究在本年度也出了一批成果，如谢功成《中南音专纪事》[⑥]、蔡际洲《新时期以来武汉音乐学院的民族音乐学研究——关于学科发展的回顾与研究特色的思考》[⑦]、汪义晓《"是几时孟光接了梁鸿案"——武汉音乐学院历史沿革及地缘、行政隶属、人文资源考》[⑧]、《那些渐行渐远的背影哟——武汉音乐学院部分重要学科奠基人考并兼述历史时期划分暨学科建制沿革》[⑨]、王洪军的《学贯中西通今博古的一代宗师——我心目中的童忠良先生》[⑩] 等。

---

① 吕殿生：《新中国古筝放异彩——回顾"东北鲁艺"、"东北音专"筝业发展二、三事》,《乐府新声》2008 年第 2 期，第 96—99 页。

② 缪天瑞：《我在天津音乐学院的二十三年》,《天籁》2008 年第 3 期，第 1—3 页转第 8 页。

③ 何平：《薪尽火传的母校——仅以此文献给天津音乐学院建院五十周年》,《天籁》2008 年第 3 期，第 16—19 页转第 41 页。

④ 乔鸿第：《人们不会忘记他——记天津音院校史上一位德高望重的领导者李麦》,《天籁》2008 年第 3 期，第 20 页转第 52 页。

⑤ 明言：《乐舞诗歌颂慧光——对姚盛昌作品的音乐史学研究》,《乐府新声》2008 年第 3 期，第 73—78 页。

⑥ 谢功成：《中南音专纪事》,《黄钟》2008 年第 3 期，第 76—81 页。

⑦ 蔡际洲：《新时期以来武汉音乐学院的民族音乐学研究——关于学科发展的回顾与研究特色的思考》,《黄钟》2008 年第 1 期，第 10—20 页转第 9 页。

⑧ 汪义晓：《"是几时孟光接了梁鸿案"——武汉音乐学院历史沿革及地缘、行政隶属、人文资源考》,《黄钟》2008 年第 1 期，第 146—156 页。

⑨ 汪义晓：《那些渐行渐远的背影哟——武汉音乐学院部分重要学科奠基人考并兼述历史时期划分暨学科建制沿革》,《黄钟》2008 年第 3 期，第 82—95 页。

⑩ 王洪军：《学贯中西通今博古的一代宗师——我心目中的童忠良先生》,《人民音乐》2008 年第 7 期，第 69—70 页。

国际介绍及中外比较研究

改革开放以来，我国教育领域不断引入外国教育理念，并藉此推动了我国教育体制改革的不断深入。对于外国教育思想体系的引进、或者对外国教育领域实践环节相关情况的介绍，并在此基础上催生的中外比较研究，近年来一直是国内音乐教育理论研究较为关注的话题。本年度，专业音乐教育领域一如既往地延续了这样的研究趋势，并有不菲收获。

德国的专业音乐教育曾对我国近现代专业音乐教育体系的形成产生过重要影响，至今德国仍是世界专业音乐教育开展较好的国家，张云昕根据本人留德六年之耳闻目见，对德国音乐学院（以维尔茨堡国立音乐学院为例）的课程设置及特色作了较为全面、系统的介绍，其中关于“音句课”、“乐队困难片段、乐队排练课”以及“合同签订课”等的介绍，使国人在领教德国人严谨的同时，也深感其专业音乐教育所具有的极强的针对性与实用性。①

魏炜向国内介绍了澳大利亚阿德莱德大学 Elder 音乐学院的教学体系，对于其极具特色的授课模式和极具创意的实践性教学环节、以及澳洲音乐学院教学计划性与灵活性并重的教学安排及其实际效果，作者均给予了较高评价，在此基础上，作者还作了一定程度的对应式比较研究，指出了国内相关环节的某些欠缺。②

陈晓则介绍了乌克兰沃茨霍夫斯卡娅教授的声乐教学体系，尤其对其声乐教学中教学观、教学原则、教学方法等方面的特色做了

① 张云昕：《浅谈德国音乐学院课程设置及特色》，《天籁》2008年第3期，第122—124页。

② 魏炜：《阿德莱德大学 Elder 音乐学院教学体系概述及对应式比较》，《人民音乐》2008年第10期，第81—83页。

具体的探析与总结，作者认为探究她的声乐教学艺术，对于提高我们的声乐教学质量具有“很好的借鉴意义”[①]。

虽然有的文章看似是对国外音乐教育的介绍，但实际上更着眼于比较，目的在于促使国内更好地借鉴国外相关经验，以改进我们的教育、教学，如杨孜孜《荷兰高等音乐教育人才培养模式的启迪——构建音乐艺术专业人才的培养机制》[②]、谢雁《试论中俄手风琴教育的差异》[③]、陈声钢《列文的钢琴教学原则及其对我国的影响——缪天瑞与译著〈钢琴弹奏的基本法则〉》[④] 等，即属于此。

① 陈晓：《乌克兰沃茨霍夫斯卡娅教授的声乐教学特征探析》，《黄钟》2008 年第 3 期，第 141—145 页。

② 杨孜孜：《荷兰高等音乐教育人才培养模式的启迪——构建音乐艺术专业人才的培养机制》，《人民音乐》2008 年第 2 期，第 62—64 页。

③ 谢雁：《试论中俄手风琴教育的差异》，《人民音乐》2008 年第 4 期，第 50—52 页。

④ 陈声钢：《列文的钢琴教学原则及其对我国的影响——缪天瑞与译著〈钢琴弹奏的基本法则〉》，《人民音乐》2008 年第 4 期，第 29—31 页。

2008 年普通音乐教育研究综述

郑 莉

普通学校音乐教育伴随着全社会的腾飞与发展，也推波助澜、热点连连。笔者共收集相关论文数百篇，由于数量多，角度广，本文只能浓缩与概览。

一、学术活动交流频繁

2008 年初始，教育部办公厅出台《关于开展京剧进中小学课堂试点工作的通知》（2008 年 2 月 2 日），并确定将 15 首京剧经典唱段纳入中小学音乐课的教学内容。此通知一石激起千层浪，瞬时引起全社会的广泛关注与强烈反响。

2008 年 4 月 21 日，中韩音乐文化交流系列活动在首都师范大学音乐学院正式拉开帷幕，席

间举行了两国作曲家作品交流音乐会，从此开始了两国理论作曲家之间频繁的学术交流。

2008年5月，中国音乐学院推出“母亲音乐教育工程”倡议——学音乐要从妈妈抓起。

2008年6月26—28日，中国音乐家协会音乐评论学会主办，浙江师范大学音乐学院承办的“第三届中国音乐评论学术研讨会”，探讨了中国音乐评论的现状与发展问题，强调“音乐评论水平的高低直接关系到音乐的现实与未来，关系到音乐创作水平的提升”。

2008年7月15—20日，中国传统音乐学会第十五届全国学术研讨会在山西大学音乐学院召开，主旨是：以传统音乐的传承与保护理论、方法、政策研究，推动全国非物质文化遗产的传承与保护工作。与会人数和宣读论文人数空前，体现出“以学会推动学科、以学科优化学术”的思想。

2008年7月20日，中国组团出席在意大利古城博洛尼亚召开的“国际音乐教育大会”，交流各国的音乐文化，分享研究成果和教学经验，并在大会上演出一台中国经典音乐作品，为将在中国举行的29届国际音乐教育大会奠定了重要基础。

2008年10月8日，“西北民族音乐研究中心”在西安音乐学院正式成立，并在学术厅举办了题为“国际视野中的高等音乐教育及其研究方法”的学术报告。

2008年10月8日，“2008国际视唱练耳教学论坛暨中意视唱练耳教学周”在北京举行。

2008年11月10日，在江西师范大学音乐学院召开“音乐教师培养国际比较研究”课题组全体会议；11日召开“中国教育学会音乐教育专业委员会第五届会员代表大会”，大会就学会工作进行了全面总结，并进行了换届选举。

在这一年里，从教育部发出的号召到基层院校组织的学术活

动，从国内学术研讨到国际文化交流，活动频繁，视野广阔。可以说，2008年是我国音乐教育改革发展，并向国际化迈进的转折年。

二、理论研究视野广泛

（一）音乐教育哲学相关研究

《美国审美音乐教育哲学思想的历史演变》① 文章主要论述了20世纪50年代末期以来，“作为审美教育的音乐教育”的发展历程，从产生期、发展期、全盛期、动摇期和转型期等五个时期分别进行了论述。作者认为审美哲学理论作为一场音乐教育倡议运动，曾经起到宣传音乐教育、凝聚本专业人士思想的作用；从历史与现实角度来看，确实促进了美国音乐教育的改革发展，并指导了美国音乐教育教学实践。

《从〈音乐教育的哲学〉三个版本述评雷默审美音乐教育哲学》② 主要通过对雷默音乐教育哲学思想的三个发展阶段进行了详细论述，进一步阐述了雷默审美音乐哲学思想的发展脉络，并对存在的问题进行了相关思考。

《美国当代音乐教育哲学的发展》③ 以20世纪后半叶美国音乐教育哲学发展史上的一些标志性事件为线索，对美国音乐教育哲学发展的三个阶段：审美哲学作为官方哲学“一元独尊”阶段；审美哲学与实践哲学“二元对峙”阶段；音乐教育哲学流派“多元并存”发展新趋势的过程和特征进行了简要分析，并预见美国音

---

① 郭小利：《美国审美音乐教育哲学思想的历史演变》，《中国音乐学》2008年第2期，第130—134页。

② 覃江梅：《从〈音乐教育的哲学〉三个版本述评雷默审美音乐教育哲学》，《中央音乐学院学报》2008年第2期，第138—144页。

③ 郭小利：《美国当代音乐教育哲学的发展》，《黄钟》2008年第4期，第136—140页。

乐教育哲学研究将会进一步深化和拓展，但多种音乐教育哲学流派多元并存的发展趋势将保持不变。

从以上音乐教育哲学角度的研究来看，无论研究质量还是研究数量均有所提高。

（二）音乐教育学科相关研究

《复合应用型音乐教育人才培养模式探求》① 针对现阶段音乐教育人才培养模式的不足，提出新的复合应用型音乐教育人才培养模式，并从构建灵活而有弹性的人才培养机制、制订复合应用型音乐教育人才培养方案、大力推进音乐教师教育专业化进程、培养实践教学能力，强化与基础教育的有机联系、探索有自身特色的音乐教育专业综合实践能力培养体系五个方面进行了改革探索。

《重新审视普通学校音乐教育学科本位论》② 对普通学校音乐教育学科本位论进行了综合论述和介绍，并针对梳理出来的问题，提出了自己明确的观点和新的思考。作者认为，音乐教育的学生本位的主导性、关键性与重要性是学科本位根本无法比肩的，但音乐教育学生本位再怎么重要，如果离开了对音乐教育学科本位的兼顾，音乐教育的“审美育人”的目标与理想是难以完美实现的。因为，音乐教育毕竟要靠音乐来实现，没有成熟的音乐学科体系作支撑和基本的音乐学术价值作保证，音乐教育靠学生本位单枪匹马来完成音乐教育所赋予的使命是不现实的。

《从审美范式到反思性实践范式——历史视域中的音乐教育范式转换研究》③ 以音乐教育审美范式形成的背景、要义、实践范式

---

① 徐希茅：《复合应用型音乐教育人才培养模式探求》，《人民音乐》2008 年第 3 期，第 37—39 页。

② 刘安乐：《重新审视普通学校音乐教育学科本位论》，《人民音乐》2008 年第 2 期，第 60—61 页。

③ 王秀萍：《从审美范式到反思性实践范式——历史视域中的音乐教育范式转换研究》，《中国音乐学》2008 年第 3 期，第 139—144 页。

反思及音乐教育实践范式反思等四个方面分别进行了论述，并针对所提出的问题，阐明了自己的观点。最后得出审美范式的狭隘性毋庸置疑，反思性实践范式的复杂性、不确定性、相对性一旦进入音乐教育论域显现出的局限性也是有目共睹的结论。并表明研究音乐教育中的两种范式，不是为了比较其优劣（范式本身没有优劣），而是为了向别人学习音乐教育学科建设的经验，理清学科建设的内在逻辑，同时找到合适自己的理论，因为对教育事业来说，合适的才是最好的。

关于音乐教育学科整体建设与发展的研究，虽然篇幅不多，但它引起越来越多学者的关注，此研究将有助于我国基础音乐教育事业的发展。

（三）多元音乐文化相关研究

《美国学者视野内多元文化音乐教育概念的理论阐述与现实指导》[1] 对美国学者视野内，多元文化音乐教育概念的理论阐述与现实指导，做了进一步梳理和描述性的客观介绍，并结合我国实情提出自己的理解和看法。文章以一种多元文化的视角，对大洋彼岸美国众多教育学者的多元文化观点做了初步介绍，以期中国音乐教育者采取批评和审视态度对待多元文化音乐教育，既不盲目追随，也不故步自封，从而建立具有中国特色的多元文化音乐教育模式。

《21世纪初：世界多元文化音乐教育与音乐人类学在中国》[2] 介绍了21世纪初世界多元文化音乐教育与音乐人类学在中国的重要进展。特别提出，音乐教师只有对音乐人类学学科深入了解，才能更好地运用其学科理念和成果，促进音乐教育全球化和多元文化

---

① 郭小利：《美国学者视野内多元文化音乐教育概念的理论阐述与现实指导》，《乐府新声》2008年第3期，第143—147页。

② 管建华：《21世纪初：世界多元文化音乐教育与音乐人类学在中国》，《音乐艺术》2009年第1期，第127—138页。

音乐教育发展的观点。

《大卫·津曼——美国阿斯本指挥学校的办学经验记述》[①] 梳理和总结了大卫·津曼的办学经验，并指出美国阿斯本指挥学校的办学经验将会对指挥家的培养和成长提供有效的借鉴。文章的评述并不是首先着眼于探讨津曼的具体教学手法，而是为了揭示出津曼办学取得成功的教学理念和根本谋略。作者认为津曼在美国阿斯本指挥学校办学成功所依靠的经验，凝聚了津曼对自己一生中指挥艺术上成功与失败的总结，是大师对20世纪以来西方各主要的指挥流派中长处和短处的分辨和取舍，是大师自己在思考如何有效地帮助年青一代指挥家正确成长的智慧结晶，也是大师对年青一代指挥家们寄予厚望，倾情传授自己技艺和经验的结果。

《荷兰高等音乐教育人才培养模式的启迪——构建音乐艺术专业人才的培养机制》[②] 通过考察研究荷兰高等音乐教育，对荷兰高等音乐教育人才培养模式进行了介绍，并论述了成功的模式对我国构建音乐艺术专业人才培养机制的启示。

《国外社区音乐教育的实践及其启示》[③] 介绍了国外社区教育的理论和实践，并以此为基点指出其对我国社区教育的启示。作者认为社区教育是社会教育的一个重要组成部分，也是落实终身教育的一种重要形式。但当前我国音乐教育学术界对这方面的探讨较为薄弱，因此，研究借鉴国外社区音乐教育的成功经验，应是社区音乐教育研究的一个重要课题。

---

① 刘江：《大卫·津曼——美国阿斯本指挥学校的办学经验记述》，《黄钟》2008年第4期，第146—152页。

② 杨孜孜：《荷兰高等音乐教育人才培养模式的启迪——构建音乐艺术专业人才的培养机制》，《人民音乐》2008年第2期，第62—64页。

③ 许冰：《国外社区音乐教育的实践及其启示》，《交响》2008年第2期，第55—60页。

《美国音乐教育综述》① 对美国学校音乐教育各个阶段的状况作了介绍与分析，并从中汲取、借鉴某些对我国音乐教育改革发展有益的经验。

《从历届国际音乐教育（ISME）会议看音乐教育的发展趋势》② 以国际音乐教育学会为分析对象，从全球性音乐教育组织的视角出发，对国际视野下的音乐教育事业进行了分析，并对世界范围内，如何促进各级各类的音乐教育和谐发展为内容，提出自己的观点，进行了分析与梳理。

可以看出，2008年的多元音乐文化研究，涉及了音乐教育的多个侧面，我们也在其众多的研究中认识到，全球视野下的多元音乐文化研究，将成为我国音乐教育理论研究的一个重要方向。

三、实践研究日益凸显

（一）教学模式研究

《音乐专业高考模式的科学界定——河北省音乐高考模式的研究与推广》③ 以河北省音乐高考模式的研究与推广为典范，论述了音乐专业高考模式的种类，以河北省音乐高考的实践为例，进行了较深入的分析与研究，并指出研究与推广的价值。

《大学生音乐鉴赏课主动学习意识培养刍议》④ 通过作者观察、调查自己鉴赏课堂上的种种现象，并通过分析和思考其原因，以折

① 周箴石：《美国音乐教育综述》，《中国音乐》2008年第3期，第205—224页。

② 崔学荣：《从历届国际音乐教育（ISME）会议看音乐教育的发展趋势》，《人民音乐》2008年第12期，第59—61页。

③ 李德隆：《音乐专业高考模式的科学界定——河北省音乐高考模式的研究与推广》，《人民音乐》2008年第11期，第62—64页。

④ 张金娣：《大学生音乐鉴赏课主动学习意识培养刍议》，《人民音乐》2008年第12期，第56—58页。

射当前综合大学音乐鉴赏课所存在的普遍问题。

《地方院校音乐教育人才培养模式的改革与实践》① 主要探寻地方本科院校在高等教育大众化和本科教育多样化的大环境中，如何推进音乐教师教育专业化，培养具有综合实践能力的应用型人才，探寻具有地方院校自身特色的人才培养模式，提高人才培养质量，以增强参与市场竞争的能力。

《音乐学研究生“同伴教育”培养模式刍议》② 将“同伴教育”这一教育理念与教学模式作为各学科研究的新内容，对在音乐学研究生教育中引入“同伴教育”培养模式进行了深入探讨，以“同伴教育”模式提高音乐学研究生的培养质量，并希望该研究在更多的领域发挥作用。

《关于西方音乐史专业研究生课程建设的思考》③ 指出了西方音乐史专业研究生的课程建设必须在必修课理念的指导下设置课程与安排教学。必修课蕴涵的特性包括三个方面：专业性、稳定性和规定性。通过对必修课教学的审视和训导，体现出规训实施的严肃性和权威性。另外，提出西方音乐史专业研究生课程的设置应当由四个类别组成：音乐学、西方音乐史、音乐专题研究、历史音乐学。

《普通高校音乐学专业钢琴主修课程教学改革刍议》④ 结合音乐学专业教学改革和人才培养的要求，针对钢琴主修课程的传统教

---

① 徐希茅：《地方院校音乐教育人才培养模式的改革与实践》，《中国音乐教育》2008 年第 1 期，第 44—48 页。

② 刘晨曦、马达：《音乐学研究生“同伴教育”培养模式刍议》，《乐府新声》2008 年第 1 期，第 201—205 页。

③ 孙国忠：《关于西方音乐史专业研究生课程建设的思考》，《中央音乐学院学报》2008 年第 4 期，第 96—103 页。

④ 徐傲丹：《普通高校音乐学专业钢琴主修课程教学改革刍议》，《乐府新声》2008 年第 3 期，第 148—150 页。

学之不足，从明确培养目标，转变教学观念；改革教学方法，构建研究性学习的教学模式；拓展教学内容，形成模块式课程教学体系；重视艺术实践，培养学生多方面应用能力几个方面论述了音乐学专业钢琴主修课程教学的改革与设想。

2008年教学模式的创新研究，以独特的视点进入，给我们提供了更多的思考角度，并凸显出实践研究的学术价值。

（二）课堂实践研究

《以审美为核心的当下语境思考》① 以音乐新课程标准为依据，阐述了对“以审美为核心”在当前音乐教育不同语境教学的反思和思考。作者认为，“以审美为核心”是音乐审美教育要求“自律”的基本表现。它与以往的“从属论”主张是对立的，但彼此也不是绝对对立的。实际上，“每一种教育形态都只是以促进受教育者某一方面的发展为主要目标，同时，每一种教育形态也必然对整体人格产生影响”。因此，在音乐教育水平已得到不断发展的今天，我们切不可孤立、片面、静止地看待“以审美为核心”问题。

《广西桂北地区农村中小学音乐教育现状调查——以恭城和龙胜少数民族自治县为样本》② 为广西桂北地区恭城和龙胜少数民族自治县农村中小学音乐教育现状的调查，文章针对本地区音乐教育的现状进行了梳理，提出自己的观点与改进措施。

《关于音乐传承基本方式的思考》③ 从口头传承、记谱传承、现代多媒体传承等三个方面论述了音乐传承和对其传承方式价值的相关思考。作者认为这三种音乐传承的基本方式不是弃旧图新式的

① 马爱红：《以审美为核心的当下语境思考》，《人民音乐》2008年第12期，第50—51页。

② 彭超：《广西桂北地区农村中小学音乐教育现状调查——以恭城和龙胜少数民族自治县为样本》，《人民音乐》2008年第6期，第58—61页。

③ 陈自勤：《关于音乐传承基本方式的思考》，《人民音乐》2008年第6期，第62—64页。

淘汰和替代关系，而是长期并存的相辅相成、协同互补的关系。因此，必须坚持“以人为本”，充分发挥人在音乐实践中的主体地位，善于将三者优势互补，扬长避短，从而才能促进整个音乐艺术在传播和传承中得到更好的发展。

《音乐切块拼接的理论与实践》① 以音乐创作为启示，论述了音乐切块拼接的理论与教学实践，指出该研究的理论价值与实践意义。文章在借鉴以往研究的基础上，从发展学生主体作用的角度出发，选择切块拼接学习法，让学生和教师共同互动，事半功倍，从而提高音乐课教学效果，努力实现三维目标。

《民族特色课程在高师音乐教育中的教学实践》② 主要论述了民族特色课程在高师音乐教育教学实践的体现和应用。作者认为，民族特色课程把教育面向社会、面向人，以人为本，增强了民族音乐教育的活力，满足了民族地区音乐文化发展的需要，构建和谐社会，无疑会起到积极而良好的社会效益。

《高素质音乐教育人才培养呼唤教师教育精品课程》③ 主要论述了《音乐教育学》精品课程的发展历程，并针对《音乐教育学》课程群建设中的各个模块进行了分别阐述。其中，音乐教学实践环节的改革措施，对高师音乐教育发展具有重要的参考价值。

《新世纪中日中小学音乐学习领域的比较研究》④ 以新世纪中国《音乐课程标准》和《学习指导要领〈音乐〉》的“教学领

---

① 杨和平、汪薏群：《音乐切块拼接的理论与实践》，《人民音乐》2008 年第 10 期，第 64—66 页。

② 韦华峰：《民族特色课程在高师音乐教育中的教学实践》，《人民音乐》2000 年第 5 期，第 76—78 页。

③ 郑莉：《高素质音乐教育人才培养呼唤教师教育精品课程》，《中国音乐教育》2008 年第 3 期，第 43—46 页。

④ 林能杰、邓颖：《新世纪中日中小学音乐学习领域的比较研究》，《黄钟》2008 年第 3 期，第 137—142 页。

域”和“学习领域”作为研究对象，从价值观、课程观、教育思想等不同角度，对两国中小学音乐学习领域进行分析、比较，探究两国音乐学习领域的异同，提出不断完善中国的学习领域观理论。

（三）技能教学研究

《杨鸿年合唱教学的教育理念与实践》① 通过对杨鸿年从事音乐教育以来成功的合唱教学实践的分析，窥知他合唱教学中的“走进音乐”的教育理念和实现“走进音乐”必经过的“感受、理解、表现”三个过程。作者提出杨鸿年的经验值得在我国专业及非专业院校乃至国民音乐教育中推广。他的这些经过实践检验的理论、方法与经验，是我国音乐教育的宝贵财富，是加速我国合唱教育体系建立与完善的重要资料。

《论学习迁移理论对音乐教育技能训练的价值》② 从教育心理学中的学习迁移理论出发，论述了其对音乐教育技能训练的价值和作用。认为学术界在音乐心理学元理论、音乐创作心理、音乐表演心理、音乐欣赏心理、音乐教育心理、音乐审美心理、内心听觉、音乐记忆、音乐治疗学等更加细化的分支学科上所取得的成绩，也同样能够继续拓宽我们在教学研究方面的视野，这也是国内音乐教育中技能训练走向成熟的必然途径。

《中小学管乐教学中的问题与对策》③ 针对中小学管乐教学现状，列举了中小学管乐教学中出现的问题，并提出解决策略。

---

① 韩瀚：《杨鸿年合唱教学的教育理念与实践》，《中央音乐学院学报》2008年第3期，第90—120页。

② 童师柳：《论学习迁移理论对音乐教育技能训练的价值》，《人民音乐》2008年第10期，第61—63页。

③ 刘强：《中小学管乐教学中的问题与对策》，《人民音乐》2008年第12期，第54—55页。

《浅谈特殊需要儿童教育中心的钢琴教学》[1] 针对特殊儿童教育中的特殊需要，论述了如何针对特殊儿童的特殊心理需求，有效地开展钢琴教学。

《视唱练耳教学民族性理念的基础理论考察——以柯达伊、奥尔夫、达尔克罗兹音乐教育体系为例》[2] 主要以柯达伊、奥尔夫、达尔克罗兹音乐教育体系为例，对视唱练耳教学民族性理念的基础理论进行研究。

四、30 年回顾再谱新篇

《谱写音乐教育的光辉篇章——纪念我国学校音乐教育改革与发展 30 周年》[3] 分为 6 个部分，连续六期连载于《中国音乐教育》。这是一篇重要文章，全文约五万字，主要是对我国改革开放三十年来学校音乐教育的改革与发展历程的回顾、梳理与总结。

文章共分为十六个部分。第一部分：美育在学校教育中地位的确立。具体从音乐界与媒体对加强美育和音乐教育的呼吁、建议与研讨；教育行政部门对美育重要性的认识和具体工作部署；党和国家领导人对美育的关注和重视三个方面进行阐述。第二部分：学校艺术教育管理机构的建立。主要从国家教委体育卫生与艺术教育司；国家教委艺术教育委员会等两方面进行介绍。第三部分：学校音乐教育的宣传与研讨。分别从音乐教育报刊的创办及对学校音乐

---

① 伊颂华：《浅谈特殊需要儿童教育中心的钢琴教学》，《人民音乐》2008 年第 8 期，第 63 页。

② 陈雅先：《视唱练耳教学民族性理念的基础理论考察——以柯达伊、奥尔夫、达尔克罗兹音乐教育体系为例》，《福建师范大学学报（哲学社会科学版）》2008 年第 6 期（总第 153 期），第 161—165 页。

③ 金亚文：《谱写音乐教育的光辉篇章——纪念我国学校音乐教育改革与发展 30 周年》，连续六期连载于《中国音乐教育》，第 4—9 页。

教育的宣传与研讨；音乐教育社团活动对学校音乐教育的推进两方面进行论述。第四部分：学校音乐课程体系的完善。具体从九年义务教育阶段音乐课程的恢复与发展；普通高中艺术欣赏课的开设和高中音乐新课程的实验；普通高等学校音乐教育的起步和普通学校音乐教育体系的初步形成等三个方面进行阐述。第五部分：音乐教育规划、规程、大纲、标准的制定。分别对学校艺术教育总体规划；音乐教学大纲；音乐课程标准；学校艺术教育工作规程进行介绍。第六部分：音乐教材的建设。分别从国家统编教材；地方版教材；课程标准实验教材三方面进行论述。第七部分：音乐教学设施的规范。第八部分：音乐教师地位的提高。主要从全国中小学音乐教师夏令营；表彰中小学音乐优秀教师两方面进行阐述。第九部分：音乐教师教育的发展。分别从中等音乐师范教育的恢复与初步发展；中等音乐师范教育的改革与深入发展；高等音乐师范教育的恢复与基础建设；高等音乐师范教育的快速发展与改革探索；高等音乐师范教育改革的深化与突破五个方面进行阐述。第十部分：音乐师资队伍总体素质的提升。主要从国家艺术教育委员会专家讲学团；全国中小学音乐教研员培训班；全国中小学音乐教师基本功比赛；音乐教师“园丁工程”与教育硕士培养四个方面进行论述。第十一部分：音乐教育学术研讨与争鸣。具体从识谱教学；流行音乐与音乐教育；音乐考试；音乐实验班四个方面进行阐述。第十二部分：音乐教学改革与教学质量的提高。主要从中小学音乐教学改革；全国中小学音乐课评比活动两个方面进行论述。第十三部分：基础教育音乐课程改革的启动与推进。分别从义务教育音乐课程改革；普通高中音乐课程改革两个方面进行阐述。第十四部分：课外音乐活动与校园音乐文化的繁荣。主要从课外音乐活动的普及；学生音乐社团的建设；全国性学生音乐活动与比赛的举办三个方面进行论述。第十五部分：音乐教育科研成果显著。主要从学校音乐教育科研机构的建立；全国性学校音乐教育科研项目及其成果；全国

优秀音乐教育论文评选；具有代表性的音乐教育科研成果四个方面进行了阐述。第十六部分：国际音乐教育交流日益增多。分别从国外音乐教育教学体系与方法的学习与借鉴；国际音乐教育交流与合作两个方面进行介绍。

文章不仅从1978年美育在学校教育中的地位确立时起，至2008年这一时期音乐教育主要状况、经验和成果进行了梳理，还对中国音乐教育新课程的确立及新课标的设置进行了评析，站在历史长河发展的角度看待中国30年的音乐教育历程。

综上所述，2008年普通学校音乐教育蓬勃发展。从教育部到地方院校，学术活动频频举行、学术研究视野拓宽、教师教育风起云涌、课程改革精彩绽放。除延续2007年度讨论的主题外，还增加了许多新的研究角度与学术热点，多体现在音乐教育理论研究与实践研究、基础音乐教育课程改革与音乐教师教育专业发展、音乐专业技能研究与普通学校音乐教学方法研究、国外音乐教育理论研究与世界多元音乐文化研究等方面，不仅数量上有所增加，质量上也较前几年有所提高。我们坚信：本年度的学术研究将为普通学校的未来发展奠定良好的学术基础。

中国音乐年鉴·2009·
·创作及有关评论·

歇枝也结可人果

——2008年中国歌剧音乐剧创作、演出与研究状况综述①

满新颖

同上一年相比，2008年中国原创歌剧的产量甚低，但“有蕡其实”者照样有之。透过一些表层现象我们可以看到，处“养树之年”的中国歌剧在秣马厉兵，蓄势待发，而文化主管部门和学界对这两种音乐戏剧的关注度也较以往有了明显的提高。本文对原创剧目、演出情况和学术研究的一些热点进行了多方面的跟踪调研，综评如下。

① 本文系：教育部人文社会科学重点研究基地（中央音乐学院音乐学研究所）重大课题“中国歌剧与音乐剧发展状况研究”研究成果之一，课题批准号为：08JJD760083。

一、对两部原创作品的评价

2008年中国首演的歌剧音乐剧新剧目中，歌剧《雷雨》和音乐剧《长河》成为其中热点。前者以正歌剧的正面好评而收官，后者则以戏曲音乐剧的轰然出场和黯然退去而形成两级反差，两作皆首演于沪上。

歌剧《雷雨》

2月22日，上海歌剧院全院人马开往北京的国家大剧院，又一次隆重推出了莫凡的歌剧《雷雨》，向北京的听众展示了这部新作。作曲家莫凡经过八年多的创作，前后历经六次大幅度修改，终于将曹禺的同名四幕话剧改编成了他喜好的两幕形式歌剧。他以一种较谨慎的态度选择剧本，母本的戏剧性、社会影响力往往成为他考虑的首要标准。该剧中，繁漪仍被作曲家作为核心人物；根据题材的历史背景，又考虑了当下演出环境中意识形态的具体要求，莫凡将话剧原作的八个人物缩减为六个（把鲁大海和鲁贵删减掉，有弱化阶级斗争意味）。在情感线的铺设上，把周萍和繁漪、四凤之间的爱情纠葛作为主线去重点表现，细致贯穿，以真实地暴露他们各自在生活中所遭遇到的伤痛，将这种悲剧力量不断地延展，使之更趋于饱满。莫凡将故事限定在两幕的叙述结构上，体现出作曲家因时制宜的创作观念。通过这般精打细算，莫凡也将"戏份"集中到了周家人身上，尤其在繁漪喝药这情节上，他的音乐着墨很多，用重唱来勾画周家父子、母子、夫妻、情人之间的感情纠葛。从具体的人物形象和性格的音乐表现上看，莫凡的手法是多样而精炼的，比如鲁侍萍的出场音乐以二胡来表现，繁漪则用琵琶来塑造；而对于象征着家族统治与暴力压迫的周朴园，则是用了全音阶、增和弦和不协和音程的级进予以刻画。

莫凡的剧词写作的确也受到了话剧原作的约束，一些近似口语

的台词并没能提炼到观众欣赏经典歌剧的水平，只能说它们达到了“信”的程度。这就使其戏剧性和含蓄美被大大地稀释了。如何才能在戏剧情境中让人物语言更具有摄魂夺魄般的表达功能，这当是他应追求的方向。此外，这部作品在写法上非常讲究重唱与合唱、对唱之间的分工，但通览全剧，作曲家并没给观众留下能带回家去反复吟唱的段落，这不免留下一个遗憾。

导演查明哲在舞台调度上采用了表现主义手法。白衣女人、黑衣歌队用来反衬和揭示戏剧中的人物命运，凸显出合唱作为社会评价的功能和地位。这种用法虽不能说具有原创性（如李稻川导演的2007年天津版《原野》中的舞蹈队已有使用），但却较好地体现了莫凡的音乐所要表达的悲剧效果。《雷雨》在舞美上多表现为分镜头的处理方式，别有一番新意。上海歌剧院仅投资一百万元就完成了这个剧本的制作，中、小成本投资就制作出如此高质量的歌剧，这说明剧院在创作态度上较以往有了明显进步，求真务实，值得称道。尽管歌剧《雷雨》存有不少瑕疵，但它仍可称为我国新时期以来严肃歌剧的代表作。

音乐剧《长河》

本年度中国原创音乐剧最大的焦点话题当属由上海文化发展基金会和上海大剧院联合制作，由余秋雨、马兰夫妇“携手打造”的三幕原创音乐剧《长河》了。

该剧于12月12—15日在上海大剧院首演，当时的媒体称：“享誉国际的香港电影导演关锦鹏开启了一个跨界艺术创意工程，由他第一次执导的舞台音乐剧《长河》在上海大剧院举行‘全球首演’。”编剧余秋雨也表现得颇为自信，他说“《长河》正是一出跨界实验的原创音乐剧。目前正在酝酿该剧的‘国际巡演版’，

《长河》有可能成为第一部走向世界舞台的中国音乐剧"①。然而公演之后，《长河》却在一片喝倒彩声中搁浅在上海滩上。

该剧叙述了进京寻父的女子孟河与另一位进京赶考的船工金河相爱、替考到最后结合的爱情故事，剧作由一连串意想不到的突发事件连缀而成，意在探寻不同境遇中的人性。如其剧目介绍称："她从母亲的画笔出发，这一路检阅了太多的男性。这次她再回长河，已换了一个人。"遗憾的是，这个出自余秋雨之手的剧本硬伤处处，荒诞不经，粗俗的插科打诨和时空上的无厘头转换令人目不暇接，因此有专业的人士评论称，"港岛的另一位'大师'带给我们的居然就是'张老三'加黄梅调加刘三姐再加 RAP 的一锅杂烩，有点像牛街卖的那一大碗羊杂碎……看完通剧，愣没记住一句唱段唱词，可惜了那一群演员（配角及群众）的好嗓子。合唱则连和声都没有，整个就一歌咏大会的感觉……"

《长河》剧本不仅在字里行间透出了《女驸马》的印记，还打上了编剧那"凿冰"人的自传性"商标"。该剧的音乐虽未全采用黄梅戏素材，却也没能绕开戏曲。无论余、马夫妇怎样宣传该剧的音乐如何有其原创性，但从整个策划和宣传的倾向看，这部戏的光彩之处好像还就在余秋雨的本子和马兰的表演上，而不是以音乐剧创作中的核心人物鲍比达（Chris Babida）为主。他们之所以认定由这位菲律宾音乐家作曲，主要目的在于将其作为一个局外人来创作该剧所需要的音乐——鲍比达不懂黄梅戏会更好！兴许是一种将黄梅戏音乐"陌生化"的处理方式。事实上，鲍比达的工作主要还是编曲，并非原创性地去作曲，用音乐去结构剧情。其中，大段的黄梅戏音乐也的确使他出现了困惑。中国戏曲与国际流行的 RAP 生硬地混搭在一起，并没给人以舒服的效果。

① 周描坤、王继林：《余秋雨马兰夫妇携手打造"人生长河"》，《华人时刊》2009 年第 1 期，第 64—70 页。

《长河》的巨额投资和豪华制作、“跨界”名人聚合而来的广告效应以及铺天盖地的媒体炒作，这些外在的东西都没能挽救它必然失败的宿命。《长河》留给后世的，当是长长而沉痛的教训和反思。

二、歌剧、音乐剧演出概况

2008年恰逢普契尼诞辰150周年，北京、上海和南京等地的一些高校和研究机构举行了形式多样的普契尼歌剧专题学术讲座和音乐会来纪念这位伟大的歌剧作曲家，展望中国歌剧未来的发展道路。因此，在本年度的中国歌剧舞台上，《图兰朵》与《蝴蝶夫人》两部东方题材歌剧更是普契尼歌剧上演率较高的剧目。其次，由威尔第创作、由故事发生地的歌剧院——埃及国家歌剧院来华演出的《阿依达》也引起了国内歌剧爱好者的好奇。此外，谭盾的歌剧《茶》、周雪石的室内小歌剧《再别康桥》和朝鲜血海歌剧团的历史歌剧《卖花姑娘》也颇受瞩目。在其他一些音乐节的活动中，虽也有音乐会版的歌剧，但这并不在本文考察范围。

国家大剧院3月份推出的“中国版”《图兰朵》和5月份推出的《蝴蝶夫人》当是以上笔者列举的所有剧目中最值得多提几笔的：如果说前者有可听之处，后者也有能看之点。

以往大多数的《图兰朵》歌剧版本，制作和演出方都是从舞台布置、导演调度和主演人员上花工夫，而这次国家大剧院版《图兰朵》却以“续写”亮出了招牌。这一创意使得因委约而执笔的作曲家郝维亚连同这部戏一起，成了业内关注的焦点——“首位续写《图兰朵》的中国艺术家”。郝氏续写的18分钟融入了富有中国特色的音乐。他说自己之所以这样做并不是想颠覆前人，而只是希望“告诉中国观众一个真实的图兰朵”。笔者以为，国家大剧院和郝维亚的续写，只能代表一种商业炒作，根本无从改变它作为

意大利歌剧的事实，《图兰朵》也不可能因为如此18分钟的续写就真的“中国”了。从文化学角度上看，无论策划方还是创作者都陷入了后殖民意识之中，不少中国作曲家对这种做法相当不以为然。

无独有偶，由于全世界歌剧院都在纪念普契尼诞辰150周年，继“国家大剧院版”的《图兰朵》之后，5月8—10日，国家大剧院又联合中央歌剧院推出了普契尼另一部经典歌剧《蝴蝶夫人》。这部戏一如上部作品的续写那样大有噱头：尾声处，当蝴蝶夫人自杀时，舞台上下起了大雨，“不缺水”的国家大剧院用4吨水营造出了凄苦悲凉的演出效果，而蝴蝶夫人的鲜血也把池水染红了。

由此可见，国家大剧院在纪念普契尼的演出上并非乏善可陈，心思也都花在了令人意想不到的地方。

相对于有着10多部外国音乐剧抢滩2007年中国市场的情景，2008年的外国音乐剧在中国演出市场上略为缩水。这些音乐剧的演出大多集中在下半年，主要以北京、上海两地为主。经营者中既有国内文化市场中的“大鳄”国企，也有规模较小的剧院参与。这些外国音乐剧演出主要有如下几种：

从2008年9月开始，东方百老汇引进音乐剧《阿依达》，策划该剧首次来华巡演。舞蹈华丽、音乐唯美、剧情简单的音乐剧《阿依达》是迪斯尼公司根据威尔第的歌剧《阿依达》改编而成的。比起威尔第的歌剧，同名音乐剧更像是一次爱情的跨时空之旅，故事由男主角参观博物馆唤醒沉睡千年的公主开始，用倒叙的手法来展现这个爱情神话。音乐融合了黑人音乐、说唱音乐、福音音乐、叙事歌等多种形式的摇滚乐，这次先后在上海、南京、西安、北京等12个城市巡演，11月，《阿依达》在北展剧场连演一周。

北京儿艺引进了美国百老汇的经典音乐剧《灰姑娘》，该剧于10月下旬登陆北展剧场演出。主办方引进该剧，主要看重的是其

对儿童的吸引力，剧中的《王子要开舞会》、《在我的小小角落》、《不可能的事》、《梦想可能成真》以及广为传唱的《美好的一夜》等歌曲早已在我国一些大城市的儿童中有了一定的传播基础。

相对于意大利名闻遐迩的歌剧，意大利音乐剧的创作历来不及英、美、法等国家，但为中意文化交流计，意大利音乐剧《皮诺曹奇遇记》于10月1日在北京音乐厅连续上演三场，这是意大利的儿童音乐剧首度来华演出。

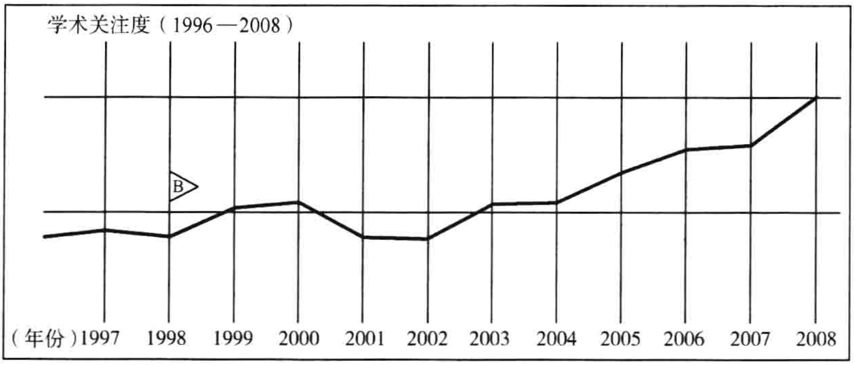
2008年的中国文化市场中，真正赚到钱的，仍属于美国百老汇音乐剧。

三、国内高校歌剧音乐剧学术研究的现状与趋势

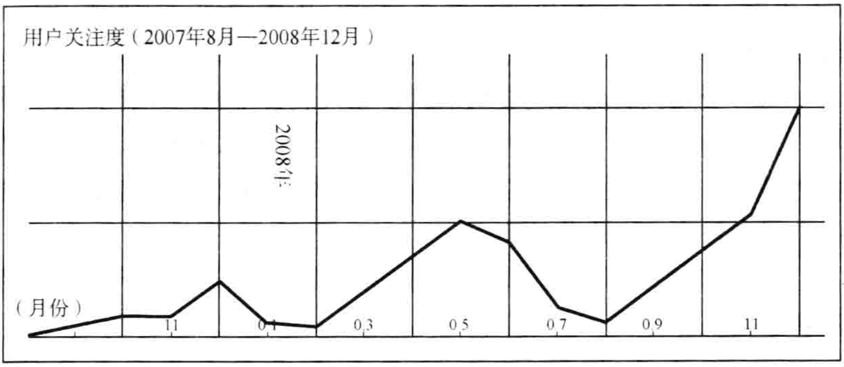
这里要说明的是，本文对2008年中国内地歌剧、音乐剧的学术研究现状和趋势进行取证分析的数据来自中国知网，但并不包括中国港、澳、台三地的研究成果。

由主题词“歌剧”筛出的结果可见，2008年中国歌剧研究文章共有515篇，计算机自动绘出的两幅2008年中国歌剧“学术趋势”图如下：

1. 1996—2008年中国学术关注度中的“歌剧”



2. 2007—2008 年“歌剧”关键词的用户关注度



2008 年，中国歌剧在学术研究中的关注度已上升至有史以来的最高点。这种势头着实令人振奋不已，但当我们简单归类、细致地分析其总体性状时，却又不能不为这种发展势头所担忧：当前我国音乐学研究中，的确已加大了对歌剧这一大型综合舞台艺术研究的力度，也极大地拓宽了学人的视野，但选题雷同化、研究方法模式化和大量的复制与抄袭情况越发严重。数量的激增和关注度的提高恰恰引起了我们对歌剧研究价值问题的探求。

国内高校 62 篇歌剧专题硕士论文分布在 20 多所有文学硕士、艺术硕士点授予权的高校（实际上，尚有很多硕士论文未被中国知网收入，这里提供的仅是本文成文前的统计数字，以歌剧为专题的博士论文空缺）。其中，外国歌剧选题为 37 篇左右，绝对比值大占总数的近一半以上，而以中国歌剧为选题者在 16 篇左右，占总数的四分之一强。在以西方歌剧为对象的研究论文中，主要表现为两种研究思路：

其一，从音乐本体的角度看某部西方歌剧。这种研究较一般的声乐专业硕士论文更为全面深入，但是，研究仅限于中观层面，即，更偏重于将歌剧作为音乐体裁研究，较少考虑将歌剧作为戏剧进行较高层次的客观、宏观分析。这对于培养中国艺术家的歌剧观

念非常不利，由于研究生多采用的是“三手”甚至是“四手”的汉译文献，重复性的选题和叙述已然成为此类学位论文的严重弊端，这些文章极少能与外国高校的同类研究生论文相比较。

其二，论文较侧重以声乐表演、人物唱段或声部划分研究。这种研究依然从声乐技术的细部来体现其研究的趣味，似乎声乐研究生的学习永远只能停留在声音和对“人物形象、人物性格”和“唱段分析”这几个问题的表面上。研究方法和结论较为突出者，并不多见。这些以歌剧为研究对象的硕士生多出自南京艺术学院、西安音乐学院、首都师范大学、西南师范大学、山东师范大学、福建师范大学等高校。至于这些高校是否体现为具有一定影响力、研究特色，或者说有了一定的“气候”，仅从本年度的硕士论文中，还难以得出令人信服的结论。

相对歌剧学术研究的表层热度，本年度对音乐剧研究的热情也颇为高涨，共有 17 篇音乐剧主题硕士论文问世。与歌剧研究不同而又颇有新意的是，一些较有思想性的论文并非仅来自音乐剧或音乐专业，而是来自传播学和语言学，甚至服装设计等跨专业领域。如复旦大学硕士张庆娜的《全球化语境下音乐剧在中国的本土化探析》、福建师范大学郑晖的《总体剧场与诗性剧场——中国当代音乐剧的本土化途径》以及江西师大的高晓旭《中国音乐剧的民族化发展研究》等。从选题与结论可见，他们更为注重本土化和民族化的宏观思考，其纵横开阖的论述给人留下了“中国音乐剧至今无大腕”的印象。当然，这从一个侧面向我们证实：音乐剧在中国当前文化中的发展存有相当大的空间。

本年度仅有一篇写音乐剧的博士论文——中国艺术研究院傅显舟的《音乐剧歌曲研究——三部国产音乐剧歌曲分析引发的思考》。作者以对三部国产音乐剧的主题曲分析为切入点，研究了音乐剧中的主题曲在戏剧叙事中的贯穿手法和类型适应对象，他认为中国音乐剧作曲家应在音乐主题的短句、乐段设计和乐段主题贯穿

上多下些工夫，要掌握各种类型戏剧性歌曲的写作，也应努力追求音乐形象的鲜明与音乐表达戏剧的准确等问题。傅显舟的这些提法对一些初涉音乐剧者具有一定的启发意义。

从本年度150多篇音乐剧论文看，对外国音乐剧尤其是美国音乐剧做介绍性和转述性的选题仍较为多见。在“音乐剧本土化的策略”探讨之外，“音乐剧的唱法”问题已经上升为一个不折不扣的焦点性话题，透过此讨论的现象可见，单纯从技术、方法层面上研究音乐剧的表演，一直是我国声乐研究的误区。事实上，如果音乐剧的演唱者全然不用话筒，那么这些所谓的“音乐剧唱法”是否还具有讨论的意义呢？这显然还是音乐剧的风格和传声问题。

本年度中国歌剧、音乐剧研究中出现的焦点性话题、一些有见地的论文多现于全国性的歌剧和音乐剧论坛之中，故本文将之列于下题。

四、重要学术会议的焦点话题

本文称2008年是中国歌剧、音乐剧人厉兵秣马的一年，主要以该年度的歌剧、音乐剧会议和相关展演对后续中国歌剧和音乐思潮、创作、研究发展带来的实际影响效果来预估和判定。具有重大意义和影响的会议主要有三个，全部集中在冬季。

（一）广州“全国歌剧音乐剧现实题材创作研讨会”

2008年10月7—10日文化部艺术司在广州召开了“全国歌剧音乐剧现实题材创作研讨会”。艺术司司长于平、中国歌剧研究会主席兼中国音乐剧研究会代会长王祖皆和居其宏、廖向红、黄维若、莫凡、蒋力五名专家，以及来自广州歌舞团、湖北省歌舞剧院、新疆歌剧院、总政歌剧团、山西运城文工团、广西壮族自治区歌舞剧院、甘肃省歌剧团的部分领导、创作人员代表参加了讨论会。会议就当时中国原创作品《星》、《三峡石》、《冰山上的来

客》、《我心飞翔》、《娘啊娘》、《桂林故事》等六部现实题材剧目展开研讨，总结了成功的经验，也指出了不足。

于平在发言中对当前中国歌剧、音乐剧的现实生存状态作了分析，他既提醒与会者要处理好歌剧与戏曲的关系，也要求艺术家应把现实题材当作歌剧解困的“第一动力”来认识，此外，他还把音乐剧作为当代歌剧的一种替代形式来予以认同，而这种观点引起了不少与会者的讨论。居其宏先生的《现实题材与歌剧音乐剧创作——兼论当代中国改革开放与价值观偏斜的冲突》在本次会议中具有明确的指向性，他认为，当代艺术家必须承担写好现实题材这一时代创造使命，前提是要准确地理解现实题材与创作自由的关系，把握好歌剧音乐剧艺术规律与“三性统一”的辩证关系，并努力抵制与时代潮流不相适应的创作歪风，摆正自己的创作价值观念。①

广州会议结束后，国内不少剧院开始落实现实题材歌剧和音乐剧创作。2009 年，作曲家刘振球创作的歌剧《那年冬天》和郝维亚的《山村女教师》都可以视作这种召唤下产生的现实题材新作。

（二）北京“中国歌剧论坛”

11 月 28—30 日，中国歌剧研究会主办的“2008 中国歌剧论坛”在北京二十一世纪饭店举行。这是进入新世纪以来中国歌剧人的首次大规模集会。全国歌剧院团的管理者、剧作家、作曲家、指挥家、歌剧理论家、制作人、教师和演员等各工作环节共计百余人对中国歌剧现阶段的多元态势和发展路径，及创作、制作、演出、市场、教育、研究和管理等诸多领域内的问题进行了为期三天的思考和研讨。本次论坛在发言内容上分五个部分：主旨发言为宏观视

---

① 居其宏：《现实题材与歌剧音乐剧创作——兼论当代中国改革开放与价值观偏斜的冲突》，《艺术百家》2008 年第 6 期，第 45 页。居文将“贴近时代”、“贴近生活”和“贴近人民”这“三贴近”解释为实践党的“三性统一”的前提。

野下的中国歌剧发展状态；全国各大歌剧院院长的工作总结和歌剧发展策略；以作曲家和剧作家为核心的中国歌剧一度创作经验交流；以导演、指挥、表演为二度创作的探讨；以歌剧研究、教育、经营策划为内容的其他议题。值得思考的三个命题：

1. 对“建立中国歌剧学派”的争鸣

论坛中最具有争议性的话题是由新任命的歌研会常务副主席金曼提出的促进“中国歌剧流派”和“建立中国歌剧学派”的“歌剧宣言”引发的。其主张与另外几位老一辈歌剧工作者似乎不谋而合，如中国歌剧研究会原副主席、剧作家黄奇石明确地作了《树立“中国歌剧学派”的旗帜》主题发言，认为“树立这面旗帜有助于我们中国歌剧走社会主义内容跟民族形式两者结合的一个比较好的健康发展道路”。“千万不要认为学派就是理论问题跟学术问题。我认为更多的是实践问题。”导演韦明以《促进“中国歌剧学派”尽快形成》对金曼的宣誓和动员作了激动的回应，他指出，“中国歌剧学派的研究需要深入探讨、不断完善、取得共识”。

对于部分歌剧研究会同仁欲吹“流派”和“学派”这类“集结号”，大会上下有不少人热烈地交换意见。王祖皆主席在闭幕式主旨发言《在大团结、大鼓劲的基础上实现中国歌剧的大发展、大繁荣》中作了客观的评价，他指出，“要推动中国歌剧创作，必须戒除浮躁，苦练内功”。“多一份耐心，少一份浮躁；多一份清醒，少一份盲目；多一份脚踏实地，少一份好高骛远，耐得住寂寞，守得住清贫，以一个拓荒者的心态来耕耘我们的歌剧园地。”研究会顾问居其宏先生则以《扩心胸、干实事、缓称派》为题对新一届歌剧研究会成员转变工作作风提出了殷切期望。除了要团结和踏实这两项基本要求之外，他着重阐述了“缓一点再称学派”的主张。至此，“要不要学派”的讨论终于告一段落。

2. 歌剧院院长们关注歌剧如何走向市场

本次论坛中有十余位国内歌剧院团的领导如李小祥、黄定山、

顾伟康、黄幼韦、车英等人对本院最近数年的经营理念、创作思路作了简单的总结和汇报。中央歌剧院院长刘锡津以该院原创歌剧《霸王别姬》访美的事实说明了对走出国门与提升国家软实力的探索。然而，对于如何将歌剧推向市场，国内的这些院长们都更为重视域外传来的一些宝贵经验——在意大利维罗纳歌剧院担任音乐总监并在澳门交响乐团任音乐总监的指挥家吕嘉特地作了题为“意大利的歌剧艺术理念和维罗纳歌剧院的经营策略”的专题演讲。吕嘉向国内同行详细介绍了歌剧在意大利及欧洲其他国家的普遍理念、艺术传统、经济支持以及他所担纲的维罗纳歌剧节的历史和管理经营之道，也指出了意大利在歌剧发展策略上的优势与弊端，演出质量和观众的内在关系等。他的这些设身处地的理解和讲述对与会者有很强的吸引力。

3. 作曲家们对发展中国歌剧的呼声和愿望

王祖皆主席结合自己对民族歌剧的创作经历谈到了民族歌剧“红色经典”的创作问题，他认为创新中国民族歌剧要坚持两点：一要用现代意识来演绎“红色经典”；二要在人性的开掘上寻求艺术上的突破。显然，他的这些话也紧密结合了前不久在广州参加的现实题材专题会议的精神，给与会者很大启发。以作品《霸王别姬》巡演美国归来的作曲家萧白在会上重申了他对坚持歌剧性、民族性和“观众的”创作原则。中国最有影响力的歌剧作曲家金湘在会上也再次重新梳理并阐释了他的歌剧创作美学观念——歌剧思维。刘振球从他的歌剧情结出发谈到了地方歌剧院团创作生产面临的经济窘境，呼吁国家要关心地方歌剧团的生存和发展。莫凡谈了他在十多年创作中所坚持的《用音乐塑造人物——一个终生求索的创作课题》，侧重谈了歌剧主要人物应有鲜明的音乐主题以及如何拥有音乐主题这两大难点，他认为过去一些歌剧在地区性音调上存在统一性较强的问题，解决这种难题的关键是，“要吃透人物，选择最佳方案，使之既符合人物的思想、情感、生理、心理，

又有利于不同声部的特定人物情感变化、戏剧展衍，给予歌者和乐队最广阔的表现空间”。福建歌剧舞剧院作曲家骆季超结合自己多年的创作经验论述了歌剧和音乐剧作曲家应有的“本事”。

与以上作曲家在言论风格上大有不同的是，曾以歌剧《赌命》而出名的作曲家温德青以一个体制外作曲家的身份和跨文化比较的心态直言不讳地批评了中国歌剧创作当下存在的关键性问题，他从体制、管理、导演、编剧、作曲这五个环节上为国产歌剧把脉：积极呼吁政府，对歌剧要重点扶植，要学习西方剧院的管理模式，并放权艺术总监去主抓艺术生产。他指出了国内的导演不懂行却常常敢于“串行”的现实，认为作曲家要有自己写剧本的能力。温德青还提出，最好将地方歌剧团变成室内歌剧团，发展中国室内歌剧，他的这些观点有不少地方切中了时弊，但欲要全国地方歌剧院团走“室内歌剧”一途，就不能不说是把地方剧院引向了“独木桥”，多元化和与市场接轨早已成为这些剧院的共识，因此也大可不必如此悲情和执著。

中国歌剧研究会在本次论坛上完成了该会的换届选举工作：由11人组成了新一届主席团，王祖皆当选为主席，金曼为常务副主席，刘锡津、李小祥、张国勇、苏建忠、赵承燕、黄奇石、彭丽媛、戴玉祥为副主席，李晓云为秘书长。新一届主席团成员表示，他们不仅要坚持中国歌剧研究会研究歌剧艺术理论、推动歌剧艺术实践的全国性学术团体的方向，成为联系中外歌剧院团、进行歌剧艺术交流的桥梁和纽带。还要团结全国有志于歌剧事业的文艺工作者，研究中国歌剧历史与现状，探索歌剧未来发展走向，总结中国歌剧的实践经验，加强歌剧理论探讨与研究，鼓励创作和推出富有中国特色的歌剧新作，为繁荣和发展中国歌剧事业作出贡献。

（三）上海“第二届音乐剧教学与创作研讨会”

2008年12月13—14日，由中国音乐剧研究会教学专业委员会主办，上海音乐学院音乐戏剧系承办的“第二届音乐剧教学与

创作研讨会”在上海音乐学院召开。全国10多所音乐院校的代表参加会议。大会主要研讨了“音乐剧教学的课程设置、规格、方法和措施”这一议题。会议期间主办方组织了两次教学交流汇报演出，分别由中央戏剧学院表演系音乐剧专业、上海戏剧学院表演系音乐剧班与上海音乐学院音乐戏剧系的学生们参与演出。

2008年的中国歌剧音乐剧原创作品尽管不多，但这不足以说明两大音乐戏剧处于发展的低潮状态，高校研究势头的方兴未艾与院团体制改革的忧心忡忡在心态上形成了一种鲜明的对比，另一方面，政府对于“三贴近”歌剧作品的严重缺位也表示了深深的担忧和不满。由此可见，在现有体制性窘境下，把娱乐经济搞上去较为容易，但真的要将歌剧和音乐剧艺术推前哪怕那么一小步都是很困难，因此，出台与歌剧音乐剧发展规律相适应的、科学的文化体制改革措施已成为一种客观需求，2008年留给我们的，不全是干劲和方向，而是必要的冷静与反思。

2008年民族器乐创作综述

汪静渊

本年度民族器乐新创作品主要来源于各种音乐会的委约，作曲比赛的稀少使得比赛作品锐减，造成今年器乐作品总数不丰的局面。

比赛作品

本年度除“第三届TMSK刘天华奖中国民乐室内乐比赛”外，无其他重大作曲赛事。

4月10日，“第三届TMSK刘天华奖中国民乐室内乐作品比赛”评选结果在上海揭晓。此次比赛共产生两个二等奖、三个三等奖及十个优秀奖，一等奖仍然空缺。具体获奖情况如下：

奖项	曲名	作者	单位
一等奖（空缺）			
二等奖	楼兰寻梦①	李滨扬	中央音乐学院
	绣　赋	李　磊	上海音乐学院
三等奖	敕勒川	徐　可	上海音乐学院
	对　歌	陈　思	中央音乐学院
	叠影芳菲	陈明志	上海音乐学院
优秀奖	风·雾·潺	方岽清	中央音乐学院
	骏	姚　晨	美国芝加哥大学
	笙声慢	姚　帅	中央音乐学院
	脸　谱	田春明	中国戏曲学院
	忆良宵		
	西风破	周　娟	美国密苏里大学
	散索	孙　怡	上海音乐学院
	京韵悠悠	白　昱	中央音乐学院
	写意·锣鼓经	权吉浩	中国音乐学院
	传　说②	张旭儒	上海音乐学院

以上获奖作品有些不是本年度新创，限于篇幅，此处仅择几部本年新创作品作介绍。《对歌》（古筝与钢琴）以东北民歌为素材，结合爵士音乐元素，表现了东北人民的热情豪放。乐曲结构简洁、材料集中，以筝与钢琴间的“对答”为主要表现手法，力求在音色融合的基础上突出两乐器的个性。《风·雾·潺》（古筝与钢琴）通过作者对“风、雾、潺”三种自然状态的主观感受来刻画人性。

① 详细作品介绍参见《中国音乐年鉴·2008》之“2007年中国音乐新作综述”栏目。
② 详细作品介绍参见《中国音乐年鉴·2006》之“2005年民族器乐创作综述”栏目。

乐曲运用了古筝最传统的技巧来表达作者平静、和谐、又带有一些矛盾的心绪。该曲分3小段，可作为组曲连续演奏，亦可分段成为单曲独立演奏。《骏》（为琵琶和倍大提琴而作）是作者受唐三彩中骏马的启发而作，试图通过音乐语言来再现马的英姿和雄健，以及中国文化中骏马所象征的向上的勇气和顽强的生命力。《京韵悠悠》（为笛子、三弦、琵琶而作）作品运用北京传统曲艺素材，将笛子、三弦和琵琶有机结合，表现了老北京悠然安逸的生活情味。

“TMSK刘天华奖中国民乐室内乐比赛”自2003年启动至今，共有四十多部作品获奖，但令人遗憾的是，一等奖始终处于空缺状态。这种现象既反映了评审制度的严格，同时也揭示了高质量参赛作品稀缺的残酷现状。当然，与往年相比，本届比赛的一些优点也是值得肯定的：其一，在积累前两届经验的基础上，本届比赛评选标准定格为“悦耳动听、气质良好、易于传播”，这一标准更加接近大众；其二，吸引了更多的青年参赛者，这为我国民族器乐创作力量的储备起到了积极的促进作用；其三，从参赛作品来看，作品的特色更为鲜明，技法的探索更加趋于理性。

本年度，与我国民族器乐相关的国际性赛事是“第七届卢森堡国家当代作曲协会”作曲比赛。10月28日，此项比赛结果揭晓，华裔作曲家包揽全部奖项。旅美华裔作曲家黄若的《Mo》（为笙与室内乐队而作）摘取桂冠，四川音乐学院杨晓忠副教授的《拂尘Ⅱ——笙与小交响乐团》获得第4名，这是我国参赛者第一次在该项比赛中获奖。该曲是作曲家“非线性回归作曲理论”付诸实践的第三部作品（前两部为《第一弦乐四重奏》和《拂尘0109》）。乐曲以道家法器命名，隐喻着作品与道教精神上的联系。

卢森堡国家当代作曲协会比赛向来被视为当代世界作曲领域的风向标，本届比赛特别指定中国的乐器——笙为主奏乐器，反映了中国的乐器已经得到一定的重视。此项赛事另一显著的特点，就是将观众的评选也纳入评审机制，通常是先由专业评委评选入围作

品，在决赛中，则由评委、演奏家和现场听众共同投票选举他们最喜欢的作品，这种做法有助于拉近大众与作品的距离，值得国内民乐作曲比赛借鉴。

委约作品

委约作品是本年度民族器乐新作的主要来源，以下分“集体委约”和“个人委约”两个部分叙述。

一、集体委约

集体委约是指多位作曲家共同应某一音乐会委约创作。本年度除中央民族乐团“世纪之声”音乐会和“上海之春——海上新梦·Ⅱ”民族器乐新作音乐会委约首演了大量新作外，另外两场分别以“三弦”和“古筝”为主奏乐器的作品音乐会也为今年的民乐坛贡献了一批新作。

2月2日晚，中央民族乐团《世纪之声》大型民族管弦乐音乐会在国家大剧院开演。音乐会融合了百人乐队、百人合唱团，气势颇为震撼。此次音乐会亮点之一是邀请原生态歌手参与演出，有歌手阿斯根（藏族）、高宝力，内蒙古的八骏组合和长调歌手阿木古楞。亮点之二是当晚演出的10部作品中有7部是委约新作，占演出作品量半数以上。另外3部（《鹧鸪飞》、《小河淌水》、《天鹅》）虽为旧作，但此次音乐会经过改编以全新的面貌出现。

7部新作有5部是纯器乐作品。《风土》（管风琴与民族管弦乐）是旅美作曲家董葵的新作。该曲尝试将管风琴与民乐相结合，其构思在作者当年参观国家大剧院音乐厅时便已萌发。之所以将乐曲命名为《风土》，是因为“风”代表管风琴演奏时气流穿过发生管振动的发音原理，“土”代表了根植于中华大地的民族音乐，

“风”与“土”的结合便是该曲“东西文化融合”创作理念的直白表达。作品首演使用了管风琴移动演奏台，管风琴演奏家沈凡秀与全体演员同在舞台上，管风琴的气势和民乐的灵动互补融合，效果颇为新鲜。《天路》（民族管弦乐）是作曲家赵东升以印青的同名通俗歌曲为素材，经过新的加工编配而成，结合了民族管弦乐、原生态歌手领唱、合唱等艺术表现形式。藏族歌手阿斯根的演唱对该曲的演绎起到了“画龙点睛”的作用。《图兰朵》(民族管弦乐)是许知俊根据意大利作曲家普契尼的同名歌剧音乐片断改编而成，作曲家从民族管弦乐队的表现风格入手，对《图兰朵》歌剧中的经典音乐片断进行了新的组合和加工。《月色荷塘》同出许知俊之笔，根据作曲家刘炽《荷花舞》的音乐素材而进行重新加工改编。乐曲从观众耳熟能详的欣赏要求入手，使作品既保持原有的风格和韵味又在艺术上有所突破。《古典运动—五项》是德国作曲家老锣(Robert Zolllit sch）在2008年北京奥运会来临之际，应中央民族乐团委约而创作。作品以带有标题性的组曲形式出现，通过五个最古老且最受人尊敬的竞技项目表达奥运精神的崇高与人类奋发向上的力量。全曲音乐植于中国传统音乐，五项运动运用五种不同的五声音阶调式谱写而成。

以上5部委约作品虽题材各异，但从作品内容来看，非常亲近大众，更加尊重大众的审美习惯，这正是中央民族乐团“三贴近”(贴近实际、贴近生活、贴近群众）办团理念的实际体现。作为“中国民乐第一品牌”的中央民族乐团明确该理念，不仅反映了当下我国民乐的市场诉求，更预示着未来民乐的创作风向。

今年5月，2008上海之春国际音乐节继续沿袭“力推新人新作”的办节宗旨，推出3台新作品音乐会，这3台新作品音乐会分别是5月2日在贺绿汀音乐厅演出的“海上新梦Ⅱ——2008民族器乐原创新作品音乐会”；5月7日在上海音乐厅上演的“海上新梦Ⅱ——2008交响乐、声乐原创新作品音乐会”；5月3日在贺绿汀

音乐厅举办的“中国近现代优秀大提琴作品”音乐会。3 台音乐会不仅延续了去年“海上新梦”全部作品皆为原创首演的特点，而且在作品数量、题材、体裁、表现形式等方面取得更大突破。本次民族器乐原创新作品音乐会推出以下 9 部新创作品：

曲　名	体　裁	作　者
本　末	室内乐（笙、笛、筚篥、筝、三弦、打击乐）	钟之岳
牧　归	中阮独奏	顾冠仁
西海红柳	丝竹六重奏	傅沛华
急急风	打击乐合奏	徐坚强
暖　风	民族管弦乐	张　列
上海随想之Ⅱ	民族管弦乐	瞿春泉
山　路	民族管弦乐	周成龙
黄河采风——碛口速写	民族交响音画	景建树
嘎　老	室内乐（高音笙、中音笙、低音笙、二胡、马林巴）	姜　莹

《本末》、《嘎老》曾获 2007 年首届“祥音杯”民族乐器室内乐作品比赛一、二等奖，此次是全国首演。《本末》之“本”意为树根，“末”意为树梢，作曲者如此命名，意在用各种民族乐器将中国的民乐发展脉络作一番梳理。《嘎老》灵感源于广西采风的深刻印象，“嘎老”是侗语对广西侗族大歌的称谓，“嘎”即歌，“老”，含有大、长及古老之意。作曲者试图运用单一线条型旋律来展现不同乐器独特的音色特点，乐曲中段类似民间的支声手法，对唱式的手法与乐曲呈示部分的音乐有着较强的对比，音响上有着远近、明暗的色彩空间。

《牧归》描写牧民生活，可听性很强。《西海红柳》[①] 以青海撒拉族音乐风格为基调，并撷取了当地多种音乐元素互为经纬加以编织融为一体，颂扬“红柳”高贵的品格。《急急风》以京剧锣鼓经“急急风”为主线，以戏曲音乐最常用的四样乐器：大锣、小锣、板鼓、钹为编制，汇集了长锣、马腿锣、乱锣、扑灯蛾等多种锣鼓经。通过作曲家的重新组织，既保留了传统“急急风”的原有神韵，又有新的艺术表达。《暖风》采用长安鼓乐的音乐元素为主题进行创作，描绘人们在春风中郊游踏青感受春天的愉快心情。《上海随想之Ⅱ》抒发对上海的怀念以及作为上海人的自豪之情。《山路》借“山路”表达作曲者对人生的感悟。《黄河采风——碛口速写》用音乐速记的形式回忆作曲者到黄河晋陕大峡谷东岸碛口古镇采风的心得。

从作者群来看，本次音乐会的委约面不再限于上海本土作曲家，同时还形成了“老、中、青”三代一体的创作梯队；从作品来看，“传统”和“民间”两个关键词深深地融入作曲家的创作理念，作曲家的技法探索已不再是极端自我的音响实验，更多的是从“传统”和“民间”中吸取养分、寻求支撑，使得作品既具可听性，又不失艺术性。

本年度，一场以三弦作为主奏乐器的器乐作品音乐会向世人充分展示了三弦这件乐器的音色和技巧表现力。6月29日晚，“说变——中央音乐学院三弦音乐会”在中央音乐学院演奏厅举行，此次音乐会推出《说变》、《京韵悠悠》、《鹊起》三部新作。刘晨晨的《说变》（三弦与钢琴），其音乐语言的多样化和抽象性使整首作品沉浸在一种音响游戏之中。白昱的《京韵悠悠》[②]（三弦、

---

① “西海”是青海内陆湖泊——青海湖的当地俗称，“红柳”是生长在青藏高原中的一种植物。

② 该曲详情见本文“第三届TMSK刘天华奖中国民乐室内乐比赛”部分内容。

笛子、琵琶三重奏)、《鹊起》(为九把三弦而作)均为首演曲目。《鹊起》是本场音乐会压轴之作，作曲者用现代音乐语言展现了他对“三弦”的理解，九把三弦合作时音色的群感和音响的震撼力使该作品成为整场音乐会的亮点。以上三曲于本年11月10—13日中央音乐学院“首届三弦国际音乐节”开幕式音乐会中再度演出。三部新作，作曲者为“清一色”中央音乐学院在校作曲专业学生，他们用激情和创造为三弦这样一件古老却又不被重视、备受冷落的乐器注入了新的活力。

2007年9月，我国首台多声弦制筝诞生。新型筝的问世催生了一批探索性作品。本年12月19日，由北京市民族文化交流中心、中央音乐学院主办的“千里之行——2008敦煌之夜古筝新作品音乐会”在北京音乐厅奏响。此次音乐会大部分作品为多声弦制筝量身定做，这是继首台多声弦制筝诞生以来第二次规模较大的作品展示。音乐会7首作品中有3首是今年新创曲目，分别为李萌的《藤缠树》(古筝独奏曲)、《千里之行》(古筝四重奏)和关廼忠的《行云流水》(古筝协奏曲)。

《藤缠树》为一台双面五声的多声筝而作，该曲使用了很多不协和的音乐效果，音域达三个筝位，情绪复杂多变。作品以复杂的声音营造不协和氛围，整个结构仍然沿袭前、后部分重抒情，中间部分重力量表现，形成三段式的传统结构。开始部分充满了富于诗意的情绪和意境，而后逐渐转变到迷茫和伤感，作者自述是试图表达人对现实的隐忍和无奈。《千里之行》为了在古筝上开拓出更为宽广的表现空间，使用了四台多声弦制古筝。其中两台为左、右双面五声弦制定弦，另外两台为右面七声、左面五声弦制定弦。虽然是为四台筝而作的作品，但却有着八台筝的表现空间。在演奏过程中，一个演奏家最多可以在三台筝上演奏。在该曲的华彩即兴部分，还采用了双筝拉奏，以此表现古老轧筝演奏的韵味。乐曲风格简练流畅，表达了坚韧而乐观的情绪。《行云流水》由中央音乐学

院青年交响乐团担任协奏。该曲意在表现音乐的灵动与洒脱，表达自身所追求的一种美好的心境。作曲家用七声音阶表现这首作品，拓展了古筝演奏的音乐表现空间，更深层次地挖掘了作品中那种行云流水般的境界。

以上作品充分展示发挥了新型筝的特点和优势，尤其是《千里之行》，将多声弦制筝的音域、音色，以及弹、拉、打奏等演奏形式表现得淋漓尽致。

二、个人委约及自发创作

除集体委约外，一些作曲家、演奏家个人委约和自发创作的作品也在今年的民族器乐作品中占据较大比重。从这些作品体裁来看，有独奏、室内乐、大型管弦乐；从使用乐器来看，有以胡琴类乐器为中心的创作，也有以古筝、琵琶为中心的创作。

以胡琴类乐器为中心的作品数量较大，体裁涵盖独奏、协奏及大型组曲。二胡独奏曲《第二二胡随想曲——蒙风》（高韶青）、《导板与流水》（朱晓谷）是今年上海之春国际音乐节二胡邀请赛的两首决赛委约作品。《蒙风》以蒙古族的音乐风格为基调，节奏鲜明、豪放。作品音乐材料集中简炼，曲体结构为“快—慢—快”的三部性结构，其中，快板部分音乐粗犷有力，慢板浪漫有情，华彩段帅气有灵，再现段和尾声把乐曲推向狂热的高潮结束。《导板与流水》旋律优美、曲风新颖别致，浓郁的京剧韵味与高难度的二胡技巧相结合共同塑造了洒脱、奔放的音乐形象。总的来说，两首作品既有内容又不失技巧的炫耀，非常适合比赛选用。

此外，台湾青年作曲家任真慧也于本年完成了他的二胡独奏曲《行次西郊》。该曲试图用音乐来描述晚唐诗人李商隐同名诗中所叙述的安史之乱，乐曲主要围绕着两个陕北民歌风格主题作速度与织体变化，曲体结构分为两个主要部分：小行板与快板、慢板和

再现。

二胡协奏曲《快雪时晴》是台湾作曲家钟耀光为2008年台北市立国乐团主办的国际二胡大赛而创作。该曲主要旋律素材来自作曲家的同名跨界京剧作品，灵感来源于王羲之赠好友的一封名为《快雪时晴》的书信。协奏曲第一乐章大部分移植了原京剧中的音乐片段，具有浓郁的京剧风格；第二乐章主题旋律清新淡雅，原京剧主题偶尔出现；第三乐章的主题则取材于作曲家另一部管弦乐《唱戏》中的一段小提琴独奏，该乐章演奏难度较大，对二胡演奏的左手技巧和运弓技巧有较高要求。

本年度，两部胡琴组曲的诞生颇为耀眼。两部组曲虽内容各异，但作品的构思却是惊人相似，它们分别是旅美作曲家陈怡的《胡琴组曲》和二胡演奏家陈军的《绿色家园》。

5月29日晚，"龙声华韵——陈怡交响作品音乐会"在北京音乐厅开演，音乐会上演作曲家《四季》、《德累斯顿之春》、《胡琴组曲》、《第三交响曲》四部作品。其中，《胡琴组曲》原是1998年为三种胡琴与弦乐四重奏而作的五重奏，后改编为弦乐队协奏和大乐队协奏等不同版本，此次演出是弦乐队协奏版的国内首演。作品分为三个乐章。第一乐章"唱"选用了二胡作为主奏，情感细腻委婉，旋律中带有明显的戏曲风味；第二乐章"吟"选用了中胡作为主奏，用无调性的旋律演绎中国汉语的四声音调和古典诗词吟诵的腔调；第三乐章"舞"选用京胡作为主奏，援引了京剧曲牌"夜深沉"的曲调，充分运用京胡、弦乐队的各种表现手段，用现代音乐语言将中国古老的京剧音乐表现的酣畅淋漓。《胡琴组曲》既向外国人介绍了中国音乐，又赋予古老的中国传统音乐以现代审美。

陈军的《绿色家园》首演于本年6月25日在国家大剧院举办的"陈军二胡独奏音乐会"。这首胡琴组曲，采用了我国各地不同的音调，用四种胡琴作为主奏乐器，用最传统的演奏手法和旋律线

条表现绿色家园这一现实主题。该曲共分四个乐章：第一乐章 秧歌风（板胡）；第二乐章 黄土调（二胡）；第三乐章 春江雨（高胡）；第四乐章 天地顺（京胡）。

以古筝为中心的作品主要是徐坚强的《一分钟等于76》和台湾古筝演奏家樊慰慈的《星尘》。《一分钟等于76》初稿写于1993年，作曲家今年完成再创作，并在10月19日晚“国乐新韵——丝竹引”上海当代民乐作品专场音乐会上首演。该作品是作曲家感于自己的心脏跳动速度而产生音乐灵感，着眼于古筝上一个音、一个点上的音色变化及其组合，用不同的演奏技法追求不同的音响效果，音色点描的技法比较突出。古筝独奏曲《星尘》完成于2008年2月，5月13日由演奏家谢岱霖在高雄市音乐馆首演。该曲系曲作者有感于宇宙间星尘的巨大能量而作，结构上大致可以分为慢快两大部分，由“自由的序”、“悠闲的行板”、“动感的中板”、“节奏式的间奏”、“奔放的小快板”等小段落组成。爵士乐元素的运用是该曲的主要特色，曲中可以听到大量的切分节奏、顽固低音和半音冲突。作者在作品中对古筝的演奏技法进行了一定程度的探索，使用了一些比较新颖的指法。

《邂逅》（为四把琵琶和南音琵琶而作）是一部专门为琵琶而作的现代民族室内乐作品，是作曲家王丹红应琵琶演奏家、中国音乐学院教授杨靖女士委约而作，于2008年5月创作完成，首演于中国音乐学院。为了使琵琶这样一种单一种类乐器能够适应西方室内乐重奏的形式，作品中使用的琵琶，除南音琵琶外，其他四把采用杨靖教授改革后的特制琵琶。四把特制琵琶高、中、低音齐全，音色各异，具备了室内乐创作和演奏的基本条件。该曲特点有三，第一是南音琵琶的使用。南音琵琶以领奏身份出现，与其他四把琵琶相互协作、会心呼应。同时，它又以其鲜明的个性特点和特殊的音色拓展了乐队乐器组合和音色结合的可能性。第二是传统南音合奏曲《走马》的创新运用。《走马》原曲曲调古朴、节奏鲜明，该

曲调在作品的第二部分总共穿插出现五次，每次出现配合以不同的乐器组合、演奏方法、织体形态和调式布局。五次穿插掀起作品多次高潮，艺术效果颇为震撼。第三是“人声”与现代民族室内乐的结合。“人声”的加入是近几年我国民族室内乐创作在形式上的新探索，此前，谭盾《鬼戏》中演奏者的叫喊与歌唱，罗忠镕《送别》① （为独唱人声、箫、二胡和古筝而作）中的独唱等等都是这方面的探索案例。《邂逅》中的“人声”以演奏者的哼鸣吟唱形式出现，意图诠释南音音乐中“执节而歌”的古老传统。

除上述以纯粹的民族乐器创作外，有两部为中西混合乐器而写的新作也不容忽视。作曲家程大兆的《乐队协奏曲》使用了民族乐队、编钟、编磬以及西方管风琴，该作是为香港中乐团建团 30 周年而作，首演于2007 年。2008 年1 月26 日，香港中乐团亮相国家大剧院，作曲家再次受中乐团之邀打造大剧院首演版《乐队协奏曲》。大剧院版《乐队协奏曲》将原先的六个乐章浓缩为四个乐章，时长 30 分钟，结构更为紧凑，在各种民族乐器得到充分展示的同时，乐队的交响性得到更为有效地发挥。作曲家秦文琛的混合室内乐《唤起记忆的声响Ⅱ》（为伽倻琴、笙、黑管、大提琴、吉他和打击乐而作）系韩国 Contemporary Music Ensemble （CMEK）/ 2008 年韩国国际作曲家论坛联合委约作品，2008 年 10 月由 CMEK 首演于汉城。《唤起记忆的声响Ⅱ》是作曲家“唤起记忆的声响”系列之二，作品垂青于对“鸟歌”的描述，与《唤起记忆的声响Ⅰ》一样，依旧凝聚着作曲家深厚的草原情结。

以上，本文以“比赛作品”和“委约作品”为两条主线，对今年新创民族器乐作品的内容进行了介绍和评价。通过对新作相关信息的整理，本文认为从今年的创作中所凸显出的一些新现象、新

---

① 详细作品介绍参见《中国音乐年鉴·2006》之“2005 年民族器乐创作综述”栏目。

问题值得继续探讨和反思。

一、重视大众的审美习惯。从尊重文化多样性的角度出发，我们既不反对作曲家个人超前的技法探索，又期待更多能够被大众所接受的作品诞生。审视本年度多数的作品创作，可以发现作曲家的技法探索越发趋于理性，这种理性建立在对作品是否能被大多数人所接受这一现实的反思之上。中央民族乐团“三贴近”办团理念的明确与贯彻，TMSK刘天华奖中国民乐室内乐比赛将评选标准定位为“悦耳动听、气质良好、易于传播”，两者一个是国内一流的院团，一个是影响较大的全国性赛事，它们不约而同地将目光投向大众，在“注重作品可听性、尊重大众的审美习惯”命题上达成共识，这在某种程度上预示着未来民族器乐创作的主要方向。

二、乐器混合程度加剧。中西乐器混合使用是近几年民族器乐创作表现出来的一个比较常见的现象，从往年的作品来看，这种现象主要出现在民族室内乐的创作中。此种现象在本年的创作中仍有持续，如秦文琛的混合室内乐《唤起记忆的声响Ⅱ》、姜莹的《嘎老》。需要指出的是，中西乐器混合的形式在今年有更大的突破，出现了西方乐器与大型民族管弦乐队混合使用的现象，比如上文所提董葵的《风土》、程大兆的《乐队协奏曲》，这两部作品都将西方的管风琴和民族管弦乐队混合使用。除上述中西乐器混合使用外，在使用纯粹中国乐器的作品中，也存在不同形式的混合。比如王丹红的《邂逅》将现代琵琶和南音琵琶这一传统乐器进行混合使用，程大兆的《乐队协奏曲》将现代民族管弦乐队和编钟、编磬等古代乐器进行混合使用。这些乐队混合程度的加深，形式的拓展反映了目前作曲家“东西方文化共融、传统与现代对接”的创作理念。

三、常见乐器垄断器乐创作。从本年度的作品来看，对于乐器的使用，绝大多数作品选用二胡、古筝、笙、琵琶等常见乐器。这种乐器使用范围过小的现状值得警惕。本文认为，民族器乐的创作

除使用常见乐器外，应该也应当将视角投向那些容易被人忽略的乐器。从这一层面上讲，本年度“说变——中央音乐学院三弦音乐会”的成绩是值得肯定的，它的意义并不仅仅是一群青年作曲家围绕着三弦这么一件乐器创作了一批新作品，更重要的是，它用作品证明了只要作曲家给予关注、认真学习、敢于探索，一件登不了“大雅之堂”的“民间乐器”照样能够爆发出令人惊讶的表现力。因此，我们鼓励更多的作曲家能够关注更多的鲜为人知的乐器，如此不仅能丰富民族器乐的作品库，还能促进我国作曲工作者对民族乐器更深、更全的认识，进而打破目前几件常用乐器垄断民族器乐创作的现状。

参考文献

闫晓宇：《寒风中的一丝温暖邂逅》，《人民音乐》2011 年第 2 期。

王 运：《议中国多声弦制筝——听〈藤缠树〉首张多声筝作品有感》，《剑南文学：下半月》2010 年第 5 期。

刁 艳：《中央民族乐团改头换面》，《音乐周报》2008 年 2 月 20 日，第 2 版。

李 瑾：《卢森堡国际当代作曲比赛揭晓——华裔作曲家独领风骚》，《音乐周报》2008 年 11 月 12 日，第 4 版。

安鲁新：《秦文琛室内乐的创作特色》，《人民音乐》2010 年第 7 期。

李吉提：《龙声华韵——陈怡交响作品音乐会》，《人民音乐》2009 年第 4 期。

2008年台湾音乐简况

吕钰秀

2008年的台湾音乐界，持续着多样性的音乐活动，以及专书专文的出版，这其中以台湾第一部音乐工具书《台湾音乐百科辞书》之出版，最受到音乐界注目。此外这一年最重要的音乐事件，则是台湾在短短一年间，损失了三位举足轻重的音乐人物。

三位作曲家过世

2008年这一年，台湾乐坛痛失三位重要作曲家。

（1）张炫文

2月16日，身兼音乐教育家、民族音乐学者、歌谣作曲家的张炫文，因肝癌逝世于台中

市，享年66岁。张炫文，1942年11月27日出生于台中县大安乡，1971—1973年间，因就读中国文化大学艺术研究所，开始研究歌仔戏，并持续其研究至去世。他是首位以学术方式深入探讨歌仔戏音乐以及台湾说唱音乐的学者，其著作《台湾福佬系说唱音乐研究》（1991，台北：乐韵）以及《歌仔调之美》（1998，台北：汉光文化）等专书，更是研究歌仔戏与台湾说唱音乐的经典文献。张炫文在文化大学艺术研究所毕业后，曾任职于台湾省交响乐团研究部，1976年开始至2005年退休前，都任职于台中师专（今台中教育大学）。

歌谣创作上，张炫文屡屡获奖，1976年获台湾省文艺作家协会第二届中兴文艺奖音乐奖章；1985年获第四届铎声奖推展中小学音乐教育有功特别奖；1989年获台湾省音乐协会歌曲创作音乐奖；1993年获咏赞台湾征曲比赛特优奖；以混声四部合唱曲《将进酒》获台湾省交响乐团主办的第四届华裔作曲家比赛第三名。创作歌谣中有多首为不同音乐比赛指定曲。

（2）吕泉生

3月17日，合唱作曲家及歌谣创作家吕泉生，因心脏衰竭，逝世于美国加州洛杉矶，享年93岁。1916年7月1日，吕泉生出生于台中市。1939年毕业于日本东洋音乐学校本科声乐组。1942年返台，任职台北放送局，除致力于推广古典音乐与地方音乐，并鼓励流行歌曲创作。私下与爱乐朋友共组厚生男声合唱团，演唱台湾民谣，受各界瞩目。第二次世界大战之后，台湾合唱风气兴起，吕泉生陆续担任台湾广播电台合唱团指挥，台湾省警备司令部交响乐团附属合唱队指挥、台湾文化协进会合唱团团长，为当代最负盛名的合唱领导者。1957年担任荣星儿童合唱团团长，以合唱团优异之表现，引领台湾儿童合唱表演风气。多次出国演出，使此团赢得台湾的维也纳儿童合唱团美称。

1943年，厚生演剧团新剧《阉鸡》演出。换幕时，吕泉生安

排厚声合唱团演唱他采集改编的《百家春》、《留伞曲》、《采茶歌》、《六月田水》、《一只鸟仔哮啾啾》、《丢丢铜仔》等台湾地方民谣，引起极大共鸣，改变听众对于本地民谣的鄙俗观感。由于群众过于投入，日人担心激起当时仍受日本统治的台湾人之民族情感，当时还因此禁演此剧。

由于吕泉生歌谣注重旋律曲调与歌词文本的结合，作品顺口易唱，歌词也能掌握时代脉动，引发社会极大共鸣。其创作歌谣《摇婴仔歌》、《杯底不可饲金鱼》、《阮若打开心内的门窗》等曲，从创作至今传唱不辍。

而他所主持的《一O一世界名歌集》编译、《新选歌谣》月刊征曲、省教育会版国民学校《音乐课本》编写等工作，都舒缓了战后音乐界中文歌曲乏匮的窘境，对台湾造成深远影响。《新选歌谣》月刊征曲，为学校歌唱教学曲目建立了数据库，1952—1960年间，共收集了乐曲457首，许多今日仍一再传唱。

(3) 卢炎

10月1日，作曲家卢炎因口腔癌病变，逝世于台北市，享年78岁。卢炎于1930年11月20日出生于南京，1949年随国民政府来台，1963年赴美深造。1979年获宾州大学作曲硕士学位。返台后任教于东吴大学音乐学系。卢炎生性腼腆，因此其创作也讲求在平静中流露清丽自然的气韵与深远简淡的意境，使其作品既富东方美感，又具西方现代音乐语法。包括《浪淘沙》、《忆江南》等，均为现代音乐会中经常出现的曲目。1998年曾获颁国家文艺奖，2003年并获颁东元科技人文奖。

音乐事件

1月11日凌晨，舞蹈团体“云门舞集”设在台北县八里乡龙米路2段117巷内的铁皮屋排练场所突发大火，顷刻间烧去了这个

团体许多历史珍藏、计算机档案、音乐数据、设计图稿、灯光器材、几出舞码道具、服装以及图书等。“云门舞集”创立于35年前。他们利用许多台湾作曲家的创作作品，以及传统音乐为其舞蹈音乐配乐，并以创新舞码、精湛舞艺与专业成就，获“亚洲第一现代舞团”美誉。“云门舞集”对台湾艺文界有很大的贡献，在国际间也颇富声誉，这场大火，不仅烧去了许多台湾艺术无形的智慧财产，也让社会惊觉政府未曾加以重视对于艺文团体的补助与扶持，以及对于艺术资产的珍惜与维护，致使如此负有盛名的团体，竟然在临时搭建的房屋中排练。因此云门的一场大火，引发了社会对于政府文化政策的大加挞伐。

1 月 24 日，中正文化中心两厅院艺术总监杨其文辞职获准。5 月 1 日，由台北艺术大学音乐学系教授刘琼淑接任其职。另 2 月 1 日时，第二届董事翁金珠、林锦昌卸任，由王拓、黄辉珍接任。此为中正文化中心两厅院的人事异动。

3 月 5 日，台北市孔庙首度举行春祭。传统上，每年春秋仲月的头一个丁日，都会在孔庙举行祭祀大典。而台北市孔庙自成立以来，只在每年 9 月 28 日孔子诞辰时举行秋祭活动。2008 年开始，台北市政府首度依循古礼，举办春季祭孔活动。台北市府民政局局长黄吕锦茹认为，由于秋祭场面一向肃穆，因此春祭部分，则可以办理得较为活泼，让民众能有机会更加接近孔子与其思想。此外，春天为一年之始，适宜读书，春季祭孔除传承古礼，也在鼓励学生奋发向上。这次的春祭典礼中，加入了许多现代元素，包括服装、祝文唱颂、乐舞、祭品等，都融入现代创意。

其中祭孔音乐部分，春祭将原来秋祭所应用的祭孔音乐重新填词编曲，让原本艰涩难懂的文言文，改以浅显易懂的文字。本年是由南门国中音乐班演奏，透过北市成功合唱团加以演唱。

5 月份随着台湾地区领导人大选落幕，选举结果是由国民党获得政权。政党轮替，权力更迭，连带使台湾行政院重组，台湾最高

文化指导机构：文化建设委员会的主委，也改由曾任两厅院副主任、高教司长、南艺大校长等职务的黄碧端女士担任。她认为台湾的文化创意，向来有旺盛的活力，不过本地文化虽然可贵，但若过度强调，其他一些传统将会被刻意排除。黄碧端认为，其实中国文化是台湾人血缘上不可切割的一部分，因此她觉得文化应该就是让全民共享各族群的特性，并以促进社会的和谐。此指导方向的提出，亦将影响两岸艺文界之间的互动，使之更加频繁。

一、音乐会

3月21日及28日，由年届八十的指挥家林克昌指挥国家交响乐团NSO的《林克昌八十年音乐之旅》，乃是国家交响乐团向大师致敬系列其中之一的节目。林克昌为1928年出生于印度尼西亚的华裔中国小提琴家与指挥家，曾就学于荷兰阿姆斯特丹与法国巴黎，1991年来台，除在各乐团指挥，并任2002年台湾第一个私人专业乐团：长荣交响乐团的首任音乐总监与首席指挥，对于提高台湾交响乐团素质，贡献颇多。

5月11日，结合舞蹈、鼓乐以及武术的优人神鼓团体，于中正文化中心户外的艺文广场，举行该团创立20周年纪念公演《听海之心》，吸引了15000名观众参与此活动。

10月23—25日，唐美云歌仔戏团的年度大戏《蝶谷残梦》在国家戏剧院演出。不仅故事题材为新编，剧团也首度与台湾交响乐团合作，让管弦乐为剧团伴奏，以搭配歌仔戏的唱腔与身段演出。由于传统文武场伴奏，乐器较为单纯，且文武场伴奏者，多会配合演唱者开口歌唱的习惯，因此改由交响乐团许多乐器合奏时，歌者常会找不到应该开口歌唱的时机点，为此作曲家刘文亮曾陪伴歌者与乐团团员一起练习。由于团长唐美云认为，大规模的交响乐团声响，更能丰富戏曲音乐，借着管弦乐音色，以营造出荡气回肠、剧力万钧的现场气氛。也希望这样的尝试能在演出时，带给观众新的感动。

10月31日—11月2日新编的现代中国歌剧《桃花扇》，于台北国家戏剧院上演。此出歌剧由曾永义编剧，游昌发音乐创作，陈大联导演，黄永瑛编舞，爱乐交响乐团伴奏，台湾戏曲学院京剧团演出。整出剧在声情、词情、剧情上，可说有着很好的融合。

11月27—30日，中正文化中心两厅院的年度自制歌剧节目《黑须马偕》在国家戏剧院上演。此剧耗时五年，由两厅院董事长陈郁秀制作，作曲家金希文进行音乐创作，国家交响乐团执行长邱瑗剧本原创，施如芳台语歌辞润饰，德国导演汉柏斯（Lukas Hemleb）导演及舞台灯光设计，简文彬指挥国家交响乐团（NSO）演出。剧情内容中的加拿大传教士马偕一角，由美国男中音汤玛士·梅格兰札（Thomas Meglioranza）担任；受马偕教导，并成为其妻的女主角张聪明，由台湾的女高音陈美玲担任；马偕大弟子，属知识分子的严清华一角，则由韩国男高音崔胜震担任。整出歌剧的歌者，网罗了当代台湾声乐界的老将与新秀们。由于整幕歌剧的时间，回溯至19世纪马偕在台湾传教的情形，因此歌剧是以台语及英语发音。这应该可说是全球第一部台语/英语的大型歌剧纪实，制作人陈郁秀，以“来自原乡文化，成就时尚经典”的信念，动员亚、欧、美上百位歌剧界人士与制作群，在2008年年底，成就台湾音乐界一大盛事。而对于整个制作与演出的理念及过程，中正纪念堂并出版有《福尔摩沙信简：黑须马偕：一部歌剧的诞生》一册，加以介绍及宣扬。

二、音乐节

5月25日—6月1日，《2008台北国际打击乐节——击动新时代》于台北国家音乐厅、台中中兴堂、台南市文化中心演艺厅、高雄卫武营艺术文化中心等处演出。这是朱宗庆打击乐团从1993年开始，每三年举办一次的活动，本年为第六届。对于推动全台打击乐风气，功不可没。此次朱宗庆打击乐团邀请了包括奥地利进阶打击乐团（The Next Step Percussion Group）、墨西哥谭毕哥打击乐

团（Tambuco Percussion Ensemble）、荷兰皮可沙打击乐团（Percossa）、美国红鱼蓝鱼打击乐团（Red Fish Blue Fish）、法国史特拉斯堡打击乐团（Les Percussions de Strasbourg）、西班牙大鼓打击乐团（Odaiko Percussion Group）、以色列皮卡杜击乐二重奏（PercaDu）、日本安倍圭子与马林巴打击乐团（Keiko Abe & Marimba Ensemble）、匈牙利阿玛丁达打击乐团（Amadinda Percussion Group）等共10个国家的击乐团体，在全台湾进行演出。此外，同步在台北诚品书店信义旗舰店视厅室举行的“击时通”大师讲座，26日由美国红鱼蓝鱼艺术总监史蒂芬·席克（Steven Schick）主讲的“击乐新思潮”，以学术角度介绍最新击乐知识；27日由墨西哥谭毕哥打击乐团主讲“击乐中美洲，鼓动新世界”，将中美洲音乐文化完整分享；28日为荷兰皮可沙打击乐团主讲“从街头音乐到击乐舞台”，分享皮可沙从法国街头到世界舞台的经过；29日由国际打击乐艺术协会准会长史帝夫豪顿（Steve Houghton）主讲“来点‘爵士·鼓’吧”，并示范爵士鼓演奏技巧；30日由击乐家艾曼纽·塞琼奈（Emmanuel Séjourné）主讲“击乐魔法棒：琴槌的秘密”，以活泼的方式剖析击乐家手中的琴槌。这些结合视觉与听觉的演出，以及密集的讲座，让原本就拥有许多打击乐人口的台湾小岛，造成轰动。

10月10—19日，国立传统艺术中心在宜兰举办了“2008亚太传统艺术节”。此次主题以由七千多个岛屿组成的国家“万象千岛——菲律宾”的表演艺术为主题，共有五个菲律宾传统乐舞团体和两个台湾音乐舞蹈团体参与此次活动。菲律宾国立同舟共济舞蹈团，表演了菲律宾中部地区以及具西班牙风格的舞作，包括佛朗门哥舞蹈及斗牛舞步、手持响板并夹带歌剧音乐的Mantones de Seda、西班牙统治时期的庆典舞曲Maria Clara Suite，以及具菲国乡村风情，轻快活泼且浪漫的Pandanggo组曲等；以竹制乐器演奏为主的班达竹子艺术团，其所使用的乐器采用当地材料手工制成，乐器包

括悦耳的马林巴、传统回教乐器 lira gabbang、低沉的 bumbong 和排箫，以及提供配合旋律的 angklung；卡里沐兰文化舞蹈团为民答那峨传统舞蹈团体，他们的舞蹈与一般所见菲律宾舞蹈不同，受印度尼西亚回教影响，着重手部肢体的运用，所用乐器“排式座锣群”亦与印度尼西亚有类似；马度卡杨族（Madukayan）邦修（Pansiw）艺术团则以就地取材的竹乐器及平面铜锣合奏表现当地风情；伊富高族（Ifugao）“呼得呼得”（Hudhud）传统音乐舞蹈团则除带来在2001年列入联合国教科文组织“口传与非物质人类文化遗产”，非常珍贵的“呼得·呼得”（Hudhud）吟诵歌，还演出当地的锣群合奏，以及强调手臂动作的传统舞蹈。至于台湾表演团体方面，有台北体院舞蹈团的台湾传统车鼓舞《四季红》与《牛犁歌》、台湾庙会舞蹈《台湾节庆》，以及台湾原住民传统舞蹈——阿美族的《战舞》以及排湾族的《结婚舞》等舞码。另有兰阳舞蹈团，演出饶富台湾情味的舞蹈。亚太艺术节在宜兰行之有年，也吸引许多当地人士前往参与活动。

10月18—26日，台中市从2003年以来每年持续举办的“台中爵士音乐节”，以及10月25日在花莲太鲁阁国家公园所举行，结合当地原住民文化以及当地成立的花莲交响乐团演出的“2008太鲁阁峡谷音乐节”等，均为展现地方文化特色，以及推动当地观光发展所举办的活动。台中爵士音乐节并有千人演奏萨克斯风的盛大场面出现。而举办了17届的嘉义国际管乐节，整个活动由本年的12月20日，一直延续到2009年的1月1日。本年以“就是要你管”为诉求口号，有管乐日不落音乐会、创意踩街嘉年华、变换队形表演、城市音乐营销论坛，还有让整个活动延续成为跨越新一年的管乐跨年晚会等五大主题活动。参加团体包括陆军专科学校、内蒙古包头女子乐团、菲律宾莫里兹管乐团、日本饭冢高校管乐团等将近100个管乐团队参与，吸引了许多人参观。这些每年于各个不同城市举办的音乐活动，不但推广了音乐，也让各个城市彰

显了自我的文化特色。

三、音乐研究与出版

1. 工具书

2008年年底，台湾第一本以本地音乐为主要内容的《台湾音乐百科辞书》（台北：远流）问世。这本约1286页的音乐百科辞书，由当时担任台湾文化总会秘书长以及中正文化中心两厅院董事长的陈郁秀女士为策划人以及总编，于2004年开始起草筹划此辞典，由行政院文化建设委员会与台湾文化总会指导，白鹭鸶文教基金会策划，历经近五年时间才完成。全书分为四大篇章，分别为原住民篇、汉族传统篇、当代篇以及流行篇。各篇章分别由东吴大学音乐学系教授吕钰秀、台北艺术大学音乐学系副教授温秋菊、国立台北艺术大学音乐学系教授颜绿芬与中华技术学院通识中心助理教授陈丽琦、辅仁大学音乐学系助理教授徐玫玲等五位学者为主编，总共邀请176位音乐教育界与文化界人士参与写作。除了正文内容部分，每个词目都附有以数字标示，并整理于全书附录部分的相关参考文献数据，之后并有多个附录，包括拼音表、机关学校简称表、外国学校名称对照表、音乐团体与相关机构表、大学院校音乐系所专任教师一览表、日治时期台语流行歌曲唱片总目录表，以及参考数据内容。最后并有176位参与作者的简单介绍。

这是近年来，台湾音乐蓬勃发展下的一个具体研究成果总结，整本辞典2391个词目中，包含了台湾音乐风格特色、音乐术语、音乐种类、音乐理论、音乐教育、作曲家、演唱（奏）者、音乐教育家、乐器、乐谱、戏曲剧目、音乐作品、团体机构、书籍杂志等内容，其不但是第一本相关领域的工具书，而且整个过程也展现了台湾音乐界的研究实力。

《台湾音乐百科辞书》是台湾工具书中，第一本以汉语拼音为词目排序的辞书。此种拼音排列方式，有利于台湾音乐讯息在国际间之流布。至于长期以来台湾人所通用的注音符号与汉字笔画的检

索，也同时出现在辞典后方的词目检索中，便利了台湾本地人的查询应用。而原住民语统一以行政院原住民委员会所公布的罗马拼音书写，台语及客语特殊音乐术语念法也另以罗马拼音标出，都有助于从在地人与本位主义观点的呈现，以及对于各个乐种更加深入的认识与继续的深究。

虽然因为是第一本以台湾本土音乐专业为内容的工具书，词目仍有许多被开发的可能性，例如客家族群传统的采茶戏音乐，以及曾被提倡一时的京剧在台湾之发展，或者一些音乐节与庆典等相关词目，未能见于辞典中；原住民族群间音乐词目的平衡，也因研究人力与成果的多寡而有所差异；且词目描写内容的精细度，也经常因不同作者的呈现而有所差异。但将此一领域的所有讯息，集中并精简地呈现在一本辞书中，再借助每个词目下的参照记号与参考文献，延伸扩大知识领域，可说为20世纪的台湾音乐发展，留下了见证。可惜在一本辞书下，原住民、汉族传统、当代以及流行等四个篇章个别单独排序，以至于每当进入新篇章，则又重新开始排序，对于许多横跨不同领域的人物与事件，或者对于不了解台湾音乐的查阅者而言，虽能从附于整本辞书之后的词目检索中，找寻所需词目，再借由所标示页码寻得所需内容。但毕竟无法直接翻阅查询词目，较为不便。

2. 专书

台湾大学音乐学研究所的王樱芬教授所出版的《听见殖民地——黑泽隆朝与战时台湾音乐调查（1943）》（台北：台湾大学出版中心）以及本年稍后由王樱芬与日本四国学院大学文学部教授刘麟玉共同制作校订，附有三张光盘与乐曲解说的《战时台湾的声音 黑泽隆朝〈高砂族的音乐〉复刻——暨汉人音乐》（同上），可说才一出版即造成抢购。洛阳纸贵之因，在于日本民族音乐学者黑泽隆朝，曾于1943年受台湾当局最高行政单位的台湾总督府外事部委托，来台进行台湾音乐的调查与录音。这次的调查，不但包括事

前的意见征询、田野访谈、录音室录音，还包括大量散发的问卷，加上各地警力的配合，因此可说是台湾在日本统治时期（1895—1945）规模最大，内容最完整的一次台湾音乐普查。对于这次的研究调查，1973年黑泽隆朝出版了《台湾高砂族的音乐》（东京：雄山阁）一书，1974年又继续出版了两张33转唱片《高砂族的音乐》。《台湾高砂族的音乐》一书共557页，除了因为战乱，黑泽隆朝无法到达离台湾本岛有一段距离的兰屿，不能对雅美族（今日也通称达悟族）进行调查之外，对于本岛其他八个原住民族群，不论在其文化、服装，或是祭仪、习俗、传说等与音乐有关之内容，均有翔实的介绍与整理，许多录音音乐甚至都进行了采谱与研究，加上超过一百幅的照片和许多手绘的图片，以及所附上的田野调查日志，对于调查当时状况的描绘，都有助于日后的研究。而《高砂族的音乐》两张33转唱片，则是黑泽隆朝许多的录音中，少数没有被战火摧毁的心血，能妥善保留至今，更是难能可贵。因此这两份资料，可说是研究台湾原住民音乐的经典。但一方面其均以日语出版；另一方面两份资料在日本绝版后，市面上即无法再购得，因此普罗大众虽大量需求这些文字与声音数据，却很少有机会能拥有，对于后续的研究可说是非常的不便。

而王樱芬的这两份出版品，在《战时台湾的声音》部分，则不仅再现了黑泽1943年录音，1974年出版的这份有声资料声响，并对于黑泽有声出版品说明部分做了翻译与考证。而且当年黑泽曾经收录，但并未出版的汉人音乐相关录音，在这次的出版也一并附上了。至于《听见殖民地》一书，更是对于黑泽隆朝来台调查始末，调查路线与调查人物方面，进行了重新的考证研究。整个研究调查历经八年时间，让此两份资料不仅忠实再现了黑泽隆朝来台研究的过程与成果，更透过日据时期与当代两个不同的时间下，许多当年原住民局内人的再访查，提高了其内容的价值。

《Debussy您说是印象派音乐？——德布西的室内乐与管弦乐》

（台北：中正文化）是台湾师范大学教授陈汉金的著作。全书共分七章，对于德布西（德彪西）的音乐与美术中的印象派，以及文学中的象征主义之关联性，进行了分析辩证，并对于德布西在华格纳（瓦格纳）风潮中如何崛起，以及其重要室内乐与管弦乐作品：包括对于乐曲的时代背景、风格特色和音乐内容的探讨诠释，让德布西的音乐，在这位留学法国多年的作者旁征博引与深入剖析下，呈现出一个清晰的样貌。而与书中内容相关的许多精美插图，更让人在视觉上感到赏心悦目。

由台湾师范大学民族音乐研究所黄均人教授所著的《打开阿帕拉契之夜的时光胶囊：是谁让马莎·葛莱姆的舞蹈踩踏着柯普兰的神秘音符》（台北：信实文化营销），是从美国国会图书馆以及耶鲁大学音乐图书馆中的相关史料文献中，缕出舞蹈家马莎·葛莱姆（Matha Graham，1894—1991）与音乐家柯普兰（Aaron Copland，1900—1990）两位大师与其共同赞助人伊莉萨白·斯帕格·库立吉（Elizabeth Sprague Coolidge）之间的一些关联性，以及葛莱姆利用柯普兰音乐创作的机缘与经过。其中的“阿帕拉契之夜”指的是1944年10月30日，柯普兰的代表性作品《阿帕拉契之春》的首演之夜，搭配葛兰姆为其创作的舞蹈，以及美国国会图书馆两届主任英格尔（Carl Engel）与斯毕维克（Harold Spivacke）的促成，刚好为艺术赞助人库立吉夫人庆贺八十大寿。本书作者以这场音乐会为主轴，对于其孕育背景、相关人事物以及演出作品进行探究，而所讨论内容，均是由筹办这场音乐会所衍生而出。

曹永祥、曹惠中所编著的《音乐界的骑士——曹永坤纪念文集》（台北：草根），则是一本纪念这位2006年8月21日逝世，在台湾扮演着古典艺术的爱好者与推动者角色的曹永坤先生之纪念文集。曹永坤生前经常在天母家中举办“沙龙音乐会”，除了对于古典音乐的推动，曹永坤先生过世前，还曾积极将其所拥有的意大利Fazioli名琴，以及五千多张珍贵的激光以及黑胶唱片，捐赠给

中正文化中心，提供典藏与利用。书中内容，集结了64位艺文界以及音乐界人士对于曹先生之过世所写之感言与怀念文章，对于重建早期台湾古典音乐在社会中的流传的样貌，提供了许多的珍贵资料与线索。

3. 杂志

对于发表音乐研究论文的相关杂志部，近年来渐以由“台湾民族音乐学会”所出刊的《台湾音乐研究》，以及由台北艺术大学所出刊的《关渡音乐学刊》为音乐界学术研究的主流杂志。这两份杂志均为半年刊性质，并都邀请了专家学者进行匿名外审，以对于发表论文进行严格把关。本年春季号第六期的《台湾音乐研究》，由王樱芬担任主编，以“台湾音乐的纪录与再现”为主题，总共收录六篇文章，分别为吕钰秀与孙俊彦的《北里阑与浅井会伦的达悟及马兰阿美录音声响研究》；余锦福的《泰雅族Qwas Lmuhuw（朗诵式歌谣）即兴吟唱下的歌词与音乐思维》；林帼贞的《青春之歌——以金希文作品为例探讨原住民音乐在当代语法中之重制与再现》；林佳仪的《〈纳书楹曲谱〉之集曲作法初探》；高嘉穗的《南曲集曲结构探微——以〈新订九宫大成南北词宫谱〉的商调集曲为例》；林晓英的《唱片音乐的隔代传承与音乐传统的认知建构——从桃园林祺振、谢旺龙等八音乐师的学习与表演经历谈起》。秋季号第七期由温秋菊主编的《台湾音乐研究》论文，则包括江玉玲的《荷兰治台时期传唱的新港语【主祷文】探讨》；孙俊彦的《马兰阿美族口簧琴与弓琴之比较研究》；叶莹瑜的《洪建全视听图书馆音乐活动的社会意义（1975—1988）》；连宪升的《延迟与选择——从〈巴黎乐志〉和许常惠早年的音乐创作试探其“现代”意识与文化关怀》；潘汝端的《试析北管细曲大小牌之音乐结构》。

第八期的《关渡音乐学刊》，以“北艺大当代音乐节——作品发表会暨学术研讨会”主题“根植于传统的创新”论文发表为主

轴，共有吴荣顺的《台湾客家八音的传统与传习》；陈慧珊的《我泥中有你，你泥中有我——论“现代主义”与“后现代主义”在当代音乐中的邂逅与发酵》严福荣的《从尹伊桑〈练习曲〉之表述来看寻根文化中的传统与创新》；李婧慧的《传统与创新的层迭——谈巴里岛克差（kecak）的发展》；宋育任的《根植于传统的创新——潘皇龙、曾兴魁和钱南章留德时期音乐风格的研究》；颜绿芬的《郭芝苑歌乐的民俗风格》。此外，另有两篇论文，分别是吕钰秀与翁志文的《马兰阿美音乐中的“非平均律化”现象》以及江玉玲的《【Rock of Ages】与【万世磐】——甘为霖译词与诗歌创作探讨》。第九期则包括林珀姬的《南管音乐门头探索（三）——从知见曲目探索明刊本〔双〕与〔背双〕相关曲目》，潘汝端的《北管细曲〈昭君和番〉连套之文本与音乐结构初探》；陈贞竹的《荻生徂徕之音乐认知及其思路特征——从东亚音乐论述的共通主题“古乐复元”谈起》；李婧慧的《信仰与音乐：高约拿（1917—1948）的生平、作品与台湾基督长老教会背景》；颜绿芬的《从善友乐团始末探讨五〇年代音乐环境及其时代意义》。另有叶怡君的《卡尔·奥福：奥福教学之过去和未来》译文一篇；黄瑶慧《2008传统音乐学系“巴里岛国际展演交流”》；张琼樱的《以乐会友——记韩国首尔二〇〇八年Nong Project音乐节》；游璧霞、许芳萌、叶盈汝、梁又中的《“加拿大International Choral Kathaumixw国际音乐节”（一）（二）（三）（四）》等三篇活动报导，以及蔡凌蕙的一首《琴想击乐五重奏》音乐作品。

从文章内容研究方向而言，汉族传统音乐的研究，仍是现今台湾音乐研究的大宗，而当代音乐创作与展演之风格特色的探讨，亦是当今研究的重心，二者均有多篇论文发表。而李婧慧对于巴厘岛克差的发展研究，显示了台湾世界音乐研究的成果。江玉玲两篇圣诗的探讨，也是作者多年研究的更加深入之作。至于原住民音乐的探讨方面，除了传统的族群与乐器音乐探讨，亦包含了对于早期录

音的再探究（吕钰秀与孙俊彦），以及原住民音律问题的探讨（吕钰秀与翁志文）。

4. 博硕士论文

国家图书馆论文收藏档案以学年度为单位，2008 学年度（2008 年 8 月起至 2009 年 7 月止），全台湾音乐相关科系总共累积了 266 篇论文。这其中博士论文共有四篇，分别为马上云的《澎湖法教普唵派仪式音乐之研究》（2009）、林幗贞的《从文化认知现象解读台湾当代严肃音乐创作（1980—2005）》（2009）、李宜芳的《从音乐诠释观点的改变，探讨布梭尼对〈郭德堡变奏曲〉的再创作》（2008）以及林玉淳的《论李斯特超技练习曲的三个版本》（2008）。而其余的 262 篇硕士论文中，除了占绝大多数演奏分析诠释乐曲之相关论文，另有音乐学相关硕士论文 36 篇，以及以探讨中小学与幼儿园音乐教育为主之相关硕士论文 32 篇。

音乐学部分，探讨台湾原住民音乐内容的占两篇，分别为黄嘉德的《大社村的排湾族音乐研究》（2009）及陀沅录的《卑南族歌舞音乐研究——以建和部落与知本部落为研究对象》（2009）；音乐人物研究部分有八篇，分别为黄贞婷的《张邦彦音乐生命之探讨》（2009）、颜佩如的《论赖德和的音乐艺术：民族主义、创作理念和现代性》（2009）、陈加南的《张炫文生命史研究》（2009）、蔡玉蓉的《外籍教师包克多对台湾音乐教育的贡献》（2009）、张舒岚的《施福珍儿歌研究》（2008）、苏绮梅的《张炫文音乐创作研究：以独唱作品为中心》（2009）、苏盈恩的《唐美云从业历程及其唱腔艺术研究》（2009）以及缪仪琳的《赵松庭的笛乐艺术——笛乐的创作理论与教学》（2009）。宗教音乐方面有两篇，分别为苏珏文的《龙华派法会仪式音乐之探讨——以慈妙师姑为例》（2009）以及洪依君的《台湾佛教朝暮课诵音乐之研究——以中部地区寺院为例》（2009）。南管音乐相关内容方面，有苏静兰的《庙宇、外来移民与南管馆阁音乐活动之关系——以

高雄地区为例》(2009)、林家迎的《陈庆芳所藏南管老唱片之研究》(2009)、林玮茜的《“民间艺术保存传习计划”之南管音乐传习研究》(2009)、王雅慧的《南管打线指法研究》(2008)四篇。其余与台湾内容有关者，还包括黄晓君的《1930至1960年代台语流行歌曲与台语电影之互动探讨》(2009)、李文堂的《台湾军歌发展研究(1949—1991)》(2008)、戴丽雪的《明华园歌仔戏团〈蓬莱大仙〉之音乐研究》(2009)以及王玉玫的《乐器被视为文化象征——以谢遂〈职贡图〉中的乐器为例》(2009)、梁金宁的《从乐队组合探讨“广东音乐”的演变》(2008)、李孟秋的《台湾中南部闽南社群告别式音乐之研究》(2008)、林丽秋的《豫剧声腔音乐在台湾的发展与运用》(2009)等。

至于对于西方音乐的研究上，较引人注目的，包括廖子莹的《尼采与音乐》(2009)、林宫伃的《C. Monteverdi音乐中的矫饰主义精神——以第四册与第五册〈牧歌集〉为例探讨之》(2009)、罗容秀的《拉赫曼尼诺夫音乐中的〈末日经〉引言研究》(2009)、许文儒的《德布西音乐中的象征主义精神》(2009)以及李欣怡的《迪斯尼原创影集〈歌舞青春〉系列：歌、舞与社会功能》(2009)等论文。

综观全台湾博硕士论文研究方向方面，原住民音乐的研究虽然持续进行，但数量上并不多，可能与原住民音乐研究所需经费较高、时间较长有关。此外，原住民音乐与其部落社会有着密切关联性，因此在人类学与民族学学科中，也会有相关议题的研究，间接分散了音乐研究的成果。而部落性的研究，也可看出原住民音乐研究，正从大范围综述的性质，走向更细部的考察。至于汉族传统音乐的研究论文，马上云的法教音乐研究，可说是台湾法教音乐研究的极少数论文之一，对于本土信仰中音乐层面的认识，提供了登门入室的途径。当代音乐创作部分，其中有关本年刚过世的张炫文，即有两篇相关的论文研究出现。对于作曲家实时的研究，显示论文

内容与社会脉动的紧密结合。至于李文堂的台湾军歌发展研究论文，以其本身军人身份的便利性，以及长期对于早期文献的关心与收集，可说资料非常齐全，为后续深入的研究提供了可能性。

四、音乐制作

中正文化中心两厅院专属的国家交响乐团，在本年初首度公开发行第一张的 CD 专辑《简文彬与 NSO Live 双 CD》，收录乐团过去曾演出之马勒第四号交响曲以及肖斯塔科维奇第八号交响曲。CD 由简文彬担任指挥，吴青担任马勒第四交响曲女高音独唱部分。而年末，则有第二张专辑《吕绍嘉与 NSO Live 双 CD》的发行，收录吕绍嘉指挥的肖斯塔科维奇第四号交响曲，以及理查德·施特劳斯《英雄的生涯》于2006 年3 月与2007 年1 月指挥的实况录音。国人长年来都是欣赏西方乐团演奏诠释录音，国家交响乐团的录音发行，可说是国内管弦乐团自我肯定的开始，以及国内乐团进军国际舞台的一个新里程碑。

本年5 月4 日，风潮唱片公司庆祝其成立20 周年。风潮唱片以出版佛教梵乐出发，创造了健康音乐、易经五行养生乐以及太极、气功等“主题”音乐内容，不但因此成为国家对于音乐出版品所颁发的金曲奖之经常得主，而且其所支持的民族音乐出版，包括《台湾原住民音乐纪实》、《土地与歌》等台湾与大陆民族与民俗音乐系列，也得到社会广大回响，对于保存民族音乐，有着重大的贡献。

五、音乐会议

4 月25 日在朝阳大学举行的学术研讨会“‘古琴、音乐美学与人文精神’跨领域、跨文化”，本年已经进入第二年，发表论文的有台湾大学音乐学研究所教授沈冬的《纵任不拘与风流清远——南朝之琴研究》；奥地利国立维也纳大学音乐学哲学博士张雅婷的《从古琴拟声弹奏试探文化记忆》；台湾交通大学通识教育中心兼任讲师及英国 Sheffield 音乐系博士候选人黄琼慧的《领略古琴音乐“无声之妙”之心理历程——生态音乐知觉心理学的观点》；屏东

教育大学中国文学系教授李美燕的《容天圻先生的藏琴与琴曲研究——以琴曲〈归去来兮辞〉为例》；朝阳科技大学通识教育中心教授兼主任耿慧玲与吴凤科技学院通识教育中心讲师吴志凯共同发表的《琴曲名称解题与欣赏——以老八盘琴曲为例》；琴斲轩古琴工作室负责人兼斲琴人赵元成的《古琴音乐美学：古琴形制外观人文元素的观点》；淡江大学多元文化与语言学系助理教授施维礼（Wolfgang Schwabe）的《不规矩之音——从〈庄子〉〈天运〉篇论道家琴曲“神人畅”》；南华大学民族音乐学系兼任讲师、前台北市立国乐团副团长郭玉茹的《〈琴曲集成〉中对僧人弹琴之误解辨析》；朝阳科技大学通识教育中心副教授刘振维的《论韩愈〈琴操〉的蕴义》；义守大学通识教育中心助理教授赖慧玲的《台湾地区古琴传习之现况与展望》；华梵大学哲学系兼任助理教授魏德骥的《〈谿山琴况〉的感与应》；兰阳技术学院通识教育中心讲师黄金鹰的《文人琴趣：论文人与琴乐发展之关系》等12篇论文发表。

每年例行的民族音乐学会学术研讨会，本年于9月28日举行。但因遇台风，公共交通运输中断，只有极少数论文得以发表，其中有孙俊彦的《台湾民族音乐调查团（1943）在马兰阿美调查成果之考证与再研究》论文。孙俊彦对于台东马兰阿美族的研究，已经有很长的时间，而其所受的专业训练，使其研究具有深入的探索与独到的见解。因此本篇论文可以呼应并扩充本年王樱芬的出版品《听见殖民地——黑泽隆朝与战时台湾音乐调查（1943）》中，有关马兰阿美调查部分的内容。

至于每年年末音乐学者的聚会：台湾音乐学论坛，本年于11月14—15日，在台南艺术大学举行。本次会议共有20篇论文，发表人与论文题目分别为陈俊斌的《可怜的落魄人：台湾原住民“卡带文化”中的情歌》；曾毓芬的《“音乐作为族群辨识工具”的探讨——以赛德克族与太鲁阁族的歌乐系统为例》；林珀姬的

《南管中的佛教音乐——指套〈南海观音赞〉探讨与打谱》；赖锡中的《从文化场域观照音乐体裁的地景特征——以高雄市传统圣乐团的发展现象为例》；陈峙维的《从音乐工业平台出发：日治时期台湾流行歌曲研究新方向》；陈彦睿的《从日治时期台湾文人的音乐经验看管弦乐在台萌芽历程中现代意识的形成》；施德玉的《昆剧〈牡丹亭·游园〉套曲之研究》；宫筱筠的《法里内利与梅兰芳之比较研究》；黄淑基的《台湾表演艺术产业形象与展演型态变迁之研究》；蔡宗德与陈崇青的《峇里岛传统村落组织（desa adat）对其音乐舞蹈表演型态的影响》；高雅俐的《科技与新时代的佛教仪式展演：以2007年法鼓山水陆法会为例》；江玉玲的《日治时期两版台语〈圣诗〉的演进与变革》；蔡振家的《吼音式音色的情绪内涵——生物力学的探讨》；余文湄的《从达利的〈晚祷〉到拉赫曼尼诺夫的〈摇篮曲〉：以精神分析理论诠释创作中的转化》；连宪生的《声音，歌与文化记忆》；陈威仰的《布列顿音乐作品里的东西融合——东方素材与西方宗教观点》；黄郁芬的《音乐中的情感与张力——Susanne K. Langer与Leonard B. Meyer》；林晓萱的《拉摩音乐“本能”美学之于“发声体”法则之表现性的意义》；吴孟桦的《汉斯·普菲茨纳早期室内乐之对位技巧》；王惠民的《探讨套曲形式在法朗克的室内乐作品中的实践》。

参 考 文 献

曹永祥、曹惠中编著：《音乐界的骑士——曹永坤纪念文集》，台北：草根，2008年。

陈郁秀总编：《台湾音乐百科辞书》，台北：远流，2008年。

符立中等：《福尔摩沙信简：黑须马偕：一部歌剧的诞生》，台北：中正文化，2008年。

黑泽隆朝：《台湾高砂族的音乐》，东京：雄山阁，1973年。

黄均人：《打开阿帕拉契之夜的时光胶囊：是谁让马莎·葛莱姆的舞蹈踩踏着柯普

兰的神秘音符》，台北：信实文化营销，2008 年。

王樱芬：《听见殖民地——黑泽隆朝与战时台湾音乐调查（1943）》，台北：台湾大学出版中心，2008 年。

王樱芬、刘麟玉制作校订：《战时台湾的声音 1943——黑泽隆朝〈高砂族的音乐〉复刻——暨汉人音乐》（三张光盘），台北：台湾大学出版中心，2008 年。

《关渡音乐学刊》8、9，台北：台北艺术大学。

《台湾音乐研究》6、7，台北：台湾民族音乐学会。

国家图书馆全国博硕士论文资讯网，http：//etds. ncl. edu. tw/theabs/index. html

中正文化中心，http：//www. ntch. edu. tw/

联合知识库，http：//udndata. com/

音乐随笔，http：//hemiolasun. free. fr/index. php/music – paper#conference

中国音乐年鉴·2009·
·特别报导·

香港回归以来中乐合奏的活动与发展概况综述

杨伟杰

引　言

香港自1997年回归祖国以来，各式各样的音乐艺术表演有如恒河沙数，而随着香港与祖国关系愈加密切，中乐合奏的活动也非常频繁。本文将以1997年回归音乐节始，到2008年香港国际中乐节后约十二年间的各项中乐合奏活动作为叙述范围，试图勾勒出香港回归以来中乐合奏活动与发展概况。

“群英谱新篇”：庆回归联合中乐团音乐会

1997年7月1日，香港回归祖国的第一天，

早上天文台还是发出黑色暴雨警告，下午三时在香港文化中心音乐厅，包括香港中乐团在内的二十多个专业与业余中乐团，共同合演了一场“群英谱新篇——庆回归联合中乐团音乐会”，由香港中乐团音乐总监阎惠昌、音乐事务处香港青年中乐团指挥何文川、香港爱乐民乐团指挥卫承发轮流指挥联合中乐团，演奏了李民雄的《龙腾虎跃》、关乃忠的《普天乐》、曾叶发的《安晴》、陆春龄的《喜报》等乐曲，为香港回归后的中乐合奏活动揭开序幕。

香港中乐团

作为香港中乐合奏的旗舰乐团，成立于1977年的香港中乐团在回归以来举办了不少大型的中乐活动。乐团的艺术总监兼首席指挥（2003年9月前职称为音乐总监）阎惠昌自1997年6月上任后，除了指挥每个乐季的常规音乐会外，还策划了多个大型的专题音乐节，如2001和2009年的香港胡琴节，由2003年起每年举行的香港鼓乐节，2005年的香港笛箫节，2006年的香港古筝节，2008年的香港扬琴节等。每一个音乐节当中，香港中乐团均邀请了本地、内地、台湾以至世界各地的音乐家作为演出嘉宾。这些音乐节吸引了不少爱乐者，而相关的活动更有大批市民参与，如2001年香港胡琴节的“千弦齐鸣”，就有近千名乐手参与；2003年首届香港鼓乐节的开幕式，更有三千多名鼓手一起击鼓，激励当时正在对抗非典型肺炎（SARS）的香港市民；2005年的香港笛箫节，在游人众多的尖沙嘴星光大道举行的开幕式，有超过五百名乐手一同演奏各式各样的笛子。这三项创举均被列入吉尼斯世界纪录。

中乐合奏创作方面，香港中乐团除了一如以往地经常首演新作品外，在1999年与当时的临时市政局联合举办了“二十一世纪国际作曲大赛”，并于2000年3月11日于香港大会堂音乐厅举行决

赛音乐会。现任台北市立国乐团团长的香港作曲家钟耀光，以一曲《永恒之城》一举夺得原创组冠军；本地跨界音乐人伍卓贤则以《不夜城》获得“香港题材作品奖”。在2006年庆祝乐团成立三十周年时，乐团策划了一项集委约创作、采风及作曲工作坊等活动于一体的“香江华采”计划，广邀二十位本地作曲家，以香港十八区为题谱写新作品，并于乐团的乐季音乐会中首演。这些新作品包括陈锦标的《小小山贝河》（元朗区）、郭亨基的《大澳随想》（南区）、陈永华的《八骏》（沙田区）、陈能济的《祈福—黄大仙祠素描》（黄大仙区）、黄学扬的《数码之源》（深水埗区）等。

香港中乐团近年也对培养中乐合奏及指挥人才十分重视，乐团于2006年开始与香港演艺学院合作推行“专业乐团实习计划”，数年间已有近十位香港演艺学院中乐系学生参与香港中乐团的排练和演出，更有个别学生获聘为特约乐师。2009年，香港演艺学院邀请阎惠昌为访问学人，授予荣誉院士衔，于学院举办中乐指挥大师班，更筹备于2011年举办“香港国际中乐指挥大赛”。

香港演艺学院

香港演艺学院是香港唯一提供专业表演艺术训练的高等学府，学院属下的中乐系多年来为本港培训了不少中乐演奏、指挥与教学人才。主要由系内学生组成的演艺中乐团，为学生提供了乐团实践的机会，乐团由何文川担任常任指挥，石信之也曾任职一段时间。

1997年至今，乐团每个学期都会在演艺学院音乐厅举行音乐会，如1998年邀请著名中阮演奏家雷群安演奏刘星的中阮协奏曲《云南回忆》，1999年邀请香港中乐团笙首席郑德惠演奏关乃忠的交响音画《孔雀》。原系主任，二演奏家王国潼卸任后，高胡演奏家余其伟于2004年上任，乐团音乐会的路线以作曲家或指挥家为

本位，每个学期邀请一位客席指挥，后来多以作曲家兼任指挥。历年来乐团先后为王惠然、朱昌耀、赵季平、王永吉、刘顺、瞿春泉、阎惠昌、胡炳旭、顾冠仁、李助炘（季忻）、吴华、何占豪、陈能济、周成龙举行专场音乐会。

音乐事务处

1977年成立的音乐事务统筹处（现称“音乐事务处”），为香港学子提供学习音乐的机会。属下的香港青年中乐团（简称“青中”）于1978年成立，聚集了本地的年轻中国器乐好手，由专业导师进行训练。历任指挥是胡琴大师汤良德（已故）、何文川，现任指挥徐英辉、郭健明。

“青中”每年都会举办大型音乐会，并邀请海内外的中西器乐名家担任独奏，近年的客席独奏家包括郭雅志（唢呐）、许菱子（古筝）、王红艺（柳琴）、雷群安（中阮）、黄安源、辛小红（二胡）、吴美乐（钢琴）、梁建枫（中提琴）等。“青中”于1998年12月31日香港大会堂音乐厅举行成立二十周年“青中乐聚廿载情”音乐会，邀得多位前任团员任指挥和独奏，如陈锦标、卫承发、王志聪、朱绍威（笛子）、卢思泓（笙）等，演奏了谭盾的《鼓诗》、章纯的《细雨》、刘文金的《鹰之恋》、钱兆熹的《天山狂想曲》、徐景新的《江花红胜火》等；2009年1月24日于屯门大会堂演奏厅举行的三十周年“喜相逢”音乐会，由已退休多年的汤良德，与何文川、徐英辉及多位新一代的乐团指挥如郭健明、曾志伟、张晓晖，加上现职香港中乐团敲击助理首席的前“青中”团员钱国伟担纲演奏了浙江省歌舞团的《渔舟凯歌》、关乃忠的《丰年祭》、刘长远的《抒情变奏曲》、彭修文的幻想曲《秦·兵马俑》等，老中青三代乐手共同演出，更显薪火相传之意。

香港艺术节

除了2004和2005年外，每一届香港艺术节的中乐合奏节目均是由香港中乐团负责策划演出。2006年2月26日于香港大会堂音乐厅为被尊称为“香港新音乐之父”的林乐培举行八十大寿志庆音乐会，演奏了《秋决》、《昆虫世界》、《问苍天》等经典现代中乐合奏作品，更邀了著名钢琴家罗乃新演绎林乐培改编自古曲的《春江花月夜》和《昭君怨》。

自2007年起，香港中乐团开始以“乐旅中国”为标题，每年于香港艺术节举行一场以现代中国合奏作品为主的音乐会，演奏了韩兰魁、程大兆、朱践耳、唐建平、温德青、王宁、杨青、张豪夫、邓乐妍、韩永、金湘、邹向平、王建民、姚盛昌、李滨扬的作品，还有外国作曲家如卢森堡的马塞·温格勒（Marcel Wengler）、南非的邦加尼·杜丹纳比里恩（Bongani Ndodana - Breen）和德国作曲家老锣（Robert Zollitsch）为香港中乐团谱写新作。2009年2月20日的“乐旅中国3”为任教于中央音乐学院的著名作曲家郭文景举办作品音乐会，演奏了《川崖悬棺》、《戏》、《滇西土风三首》，并由上海音乐学院的著名笛子演奏家唐俊乔演绎笛子协奏曲《愁空山》。

其他本地中乐团体

除了职业化的香港中乐团外，香港尚有不少业余中乐合奏团体，历史较为悠久、规模较大的当数宏光国乐团、香港女青中乐团、乐乐国乐团、香港爱乐民乐团。

宏光国乐团成立于1962年，近年较大型的演出，为庆祝建团

四十周年的两套节目，分别是《以乐会友英苗俊彦》及《以乐会友乐坛泰斗》音乐会。前者由作曲家顾冠仁、傅沛华、周成龙率领上海中国福利会少年宫东方小伙伴艺术团青少民乐团，与宏光国乐团组成联合乐队同台演出；后者则邀请了多位本地与中国内地的中乐名家与乐团合演，包括于粦（指挥）、何文川（指挥）、林石城（琵琶）、俞逊发（笛子）、闵惠芬（二胡）、汤良德（指挥/二胡）、汤良兴（琵琶）、苏振波（古筝）、龚一（古琴），阵容之盛成为一时佳话。

与宏光国乐团同龄的香港女青中乐团近年来致力于拓展听众层面，乐团除邀请中国内地的名家来港合演音乐会外，自 2006 年开始，乐团多次与有“儿歌天后”之称的李紫昕合作，举办老少咸宜的合家欢音乐会。这些音乐会极受欢迎，上座率高，为乐团建立了一定的听众群，对中乐合奏的普及也起了积极作用。

1974 年，一群热爱中乐的拔萃男书院学生组织了乐乐国乐团，回归至今已演出接近二十场。近年在任教于香港教育学院文化及创意艺术学系的梁志锵掌舵下，乐团更为活跃，每年较大型的演出达三至四场，更策划了多场中乐交响乐与协奏曲音乐会。梁志锵更身体力行，谱写了《离骚》等大型声乐与中乐团作品。

由香港青年中乐团的早期团员于 1979 年组成的香港爱乐民乐团，素以组织能力非凡著称，回归以来乐团筹划了多次大型的音乐晚会，如 1999 年 12 月 4 日的“一起走过的日子”二十周年音乐会，乐团与马来西亚专艺民族乐团、澳大利亚肇风中乐团、新加坡吉丰华乐团于香港大会堂联合演出，并由二胡大师萧白镛与联合乐队演奏何彬的二胡协奏曲《满江红》；及后于 2001 年 12 月在香港大会堂音乐厅与四川成都民族乐团合演“西部之声”音乐会；2002 年 11 月与中央音乐学院中国青年民族乐团及指挥王甫建合演两场音乐会。乐团更于 2004 及 2007 年两度策划《黄河大合唱》筹款音乐会，分别邀得天津交响乐团及天津民族乐团来港演出，规模

盛大。2009 年 11 月 28 日，乐团于荃湾大会堂举行“百川汇海”音乐会，借以庆祝乐团成立三十周年，由卫承发、王甫建、易有伍指挥，黄安源、陈瑞斌分别任胡琴与钢琴独奏，并由春风合唱团献唱多首民谣。

新界区有两个非常活跃的业余中乐团，分别是西新界的新声国乐团及东新界的香港青少年国乐团。这两个乐团均扎根于所属地区，教学、演奏、表演、推广均有涉及，俨然成为一独立体系。新声国乐团由邱少彬创办，香港青少年国乐团则由吴朝胜任音乐总监，两团均对新界区的中乐普及教育贡献良多。

香港回归祖国后，中乐开始更广泛地渗入社会各阶层。除了一些具有中乐合奏传统的学校外，不少中小学都相继成立中国器乐班与中乐团，而香港学校音乐节中乐比赛的参加人数也与日俱增。较为著名的学校中乐团有拔萃男书院中乐团、沙田官立中学中乐团、喇沙书院中乐团、英皇书院中乐团等。

在中小型中乐合奏团体方面，成立于 1997 年的龢鸣乐坊可谓其中的佼佼者。由卢思泓、王志聪、朱绍威等成立的龢鸣乐坊，多年来举行了多场音乐会与讲座，由传统音乐到现代作品，以至歌剧伴奏及多媒体跨界音乐均有涉猎。2001 年成立的紫荆中乐集，由汤良德任音乐总监兼艺术指导，成员包括不少本地中国器乐名家及音乐事务处前学员，如张向华（笛子）、陈森林（扬琴）、李萍（琵琶）、雷群安（中阮）、杨若齐（胡琴）、古星辉（胡琴）、李英炜（琵琶）等，举办了不少以独奏和小合奏为主的音乐会，而 2006 年 2 月 12 日于香港大会堂音乐厅的“艺术与人生——大师与精英——汤良德老师从艺六十年音乐会”则是紫荆中乐集主办的最大型音乐会。音乐会回顾了汤良德数十年的音乐生涯，并由汤氏

执捧，与郭亨基、刘念劬、何文川、卫承发、陈锦标分别指挥由历年香港青年中乐团团员组成的联合乐队演奏，汤氏更首演了与刘念劬合作谱写的二胡协奏曲《沪上吟》。2003 年由陈照延成立的竹韵小集，则集中于介绍笛子音乐、粤乐与小型器乐作品，乐团成立至今已举办了二十多场音乐会，亦连续四年担任康乐及文化事务署的“社区文化大使”，到香港各区进行音乐推广活动。

其他较为活跃的业余中乐团体有新声国乐团、医院管理局中乐团、国声民族管弦乐团、香港青年音乐协会等。

访港中乐团体

1997 年 6 月，原中国广播民族乐团首席指挥家彭修文辞世半年后，由指挥家严良堃率领中国广播民族乐团访港演出，这是为香港回归前举行的最后一次国内大型中乐团体音乐会；后来任乐团首席指挥的彭家鹏也曾带领与中国电影乐团合并重组后的中国广播民族乐团于 2005 年 10 月来港演出两场音乐会，更有近九旬高寿的南派笛子宗师陆春龄、二胡演奏家闵惠芬等任独奏嘉宾。中央民族乐团于 2003 年 11 月在沙田大会堂演奏厅演出两场“中华乐府画廊”音乐会，配合多幅中国名画，演绎多首当代中国作曲家的作品；乐团复于 2008 年再次来港参加香港国际中乐节。上海民族乐团于 2008 年 8 月由艺术总监兼指挥王甫建带领在香港大会堂音乐厅及荃湾大会堂演奏厅演出两场“上海回响”音乐会，曲目包括《序—外滩晨色》、《弦弹上海》、《新夜上海》等。此外，济南军区的前卫民族乐团、台北市立国乐团等也曾访港演出。

香港国际中乐节

2005年4月，香港中乐协会正式成立，把本地数十个中乐团体组织起来，由汤良德任首届会长，郭亨基任副会长，黎汉明任秘书长。协会于2008年10月与香港中乐团合办了“2008香港国际中乐节”，这是继1997年的“群英谱新篇”——庆回归联合中乐团音乐会后，香港最大规模的中乐合奏活动。

参与“2008香港国际中乐节”的团体，除了香港中乐团外，还有本地的多个中乐团，如香港青年中乐团、香港演艺学院中乐团、宏光国乐团、香港女青中乐团、乐乐国乐团、香港青少年国乐团、香港爱乐民乐团、香港青年音乐协会、香港基督徒中乐团、香港岭南音乐团、医院管理局中乐团、消防中乐团、竹韵小集、香港道乐团等。海外参与乐团包括加拿大庇诗中乐团、多伦多中乐团、爱城民乐团、澳大利亚肇风中乐团、马来西亚专艺民族乐团、艺演华乐团、新加坡南洋理工学院华乐团、吉丰华乐团、台湾小巨人丝竹乐团、大中青少年国乐团、北京中央民族乐团、中国音乐学院附中中国少年民族乐团、广州的星海音乐学院民族乐团、深圳华夏民族管弦乐团、深圳客家乐团、深圳市爱乐民族乐团。

在10月4—11日为期八天的节期内，在香港文化中心音乐厅举行了“香江庆典”开幕音乐会、“八音和鸣”音乐会和“十方乐聚”闭幕音乐会，在西湾河文娱中心、牛池湾文娱中心、上环文娱中心剧院和香港大学陆佑堂举行了“华韵共融西湾河”、“国乐缤纷牛池湾”、“丝竹仙乐飘上环”、“菁英乐聚陆佑堂”四场中型的音乐会，另外也在香港多个公共屋邨商场进行小型演出。

结　语

香港在回归以后这十多年间，中乐合奏方面，无论由专业演奏以至学生普及教育都有了显著的发展。然而，建立听众群依然是香港中乐合奏一直面对着的问题。“2008 香港国际中乐节”对于中乐合奏的推广起到一个重要作用，各个乐团的领导，以至政策制定者，如能在教育、普及、推广这些方面再多下功夫，情况定能有所改善。

中国音乐年鉴·2009·
·特别报导·

2008—2009年度国家大剧院运营概况

林 莉

中国国家大剧院自1958年被列为“国庆十周年工程”十大建筑，时隔40年后的1998年4月国务院才批准国家大剧院工程立项建设，2007年12月22日正式运营，从决定建设到投入使用共历时49年。

这座中国最大的表演艺术中心位于北京市的心脏地带，西长安街沿线，北京人民大会堂西侧，由法国建筑设计师保罗·安德鲁设计。剧院由主体建筑、人工湖、绿地组成，占地面积11.89万平方米，总建筑面积约21.75万平方米。剧院的主体建筑为壳形造型，包括歌剧院、音乐厅、戏剧院、公共大厅及配套用房。剧院的演出主要涉及歌剧、交响乐、芭蕾、话剧、戏曲各艺术领域，除常规的演出外，剧院拥有自己的

剧目制作和舞美设计团队，此外，还着力打造专题片录制、艺术普及教育、资料中心、展览、参观、商品销售、餐饮服务、品牌形象推广等 22 类文化创意产品①。

剧院自 2007 年 9 月 25 日首次试演舞剧《红色娘子军》，至 10 月 31 日共试演了 7 个中国的经典剧目，包括芭蕾《天鹅湖》、歌剧《江姐》、舞剧《大梦敦煌》、话剧《茶馆》、京剧《梅兰芳》以及青春版昆曲《牡丹亭》，总计演出 23 场，试演期间剧院软硬件设施测试和观众反响良好。同年 12 月 22 日正式开幕投入运营，截至 2009 年 12 月 31 日，国家大剧院共组织策划了 8 个演出季（周），商业和公益演出共 2417 场，国内外演出团体 329 个，参加演出艺术家 57310 人，培养会员近 10.2 万人，接待观众和游客共计 383.6 万人。

2007 年 12 月 22 日，国家大剧院的建成和运营为中国表演艺术机构和文化产业揭开了新的篇章，标志着中国诞生了代表国家经济实力和文化形象的最高表演艺术中心，其建筑面积之大，运营项目之广，使它当仁不让地成为世界最大的表演艺术中心之一，同时它也被寄予了推动社会主义文化大发展大繁荣重要引擎的期望。

宗旨、愿景

国家大剧院是一个综合性的艺术机构，它不仅代表中国拥有世界顶级艺术中心开展文化艺术展示和交流，同时也代表了一个国家文化的形象标志。

剧院经营宗旨秉承六大核心价值理念：坚持人民性、艺术性、

---

① 22 类文化创意产品：演出节目、艺术教育普及、艺术生产制作、艺术专题片、艺术资料中心、制景中心、参观体验、展览、艺术商品销售、餐饮服务、第五媒体、官方网站、院刊、主题艺术节、艺术品展示收藏（博物馆）、舞台技术咨询与输出、品牌形象产品的设计与制作、中外艺术交流活动的策划组织和实施、市场客户的培养和管理、网上产品的提供和销售、第五空间艺术活动的提供和服务、重大外事文化活动的策划与承办。

国际性的宗旨；崇尚高品位、高水准的高雅艺术和优秀的民族艺术；坚持创新、鼓励创新；相信艺术改变生活的价值观；坚持用艺术和市场两种眼光来审视我们经营的项目和出品的剧目；信守诚信、双赢、持久的经营原则。

国家大剧院的发展目标是成为国际知名剧院的重要成员，国家表演艺术的最高殿堂，艺术教育普及的引领者，中外艺术交流的最大平台，文化创意产业的重要基地。

主要设施

国家大剧院的主体建筑和主要设施包括歌剧院、音乐厅、戏剧场三个专业剧院和一个试验小剧场。三大专业剧场自 2007 年 12 月 22 日投入使用。

歌剧院是剧院内规模最大、最为宏伟的剧场，能够容纳 2398 人，主要供大型歌剧、舞剧演出使用，两年共演出 397 场次，占使用率的 92.5%。

音乐厅是规模中等，较为现代气息的剧场，且拥有亚洲最大的管风琴，场内能够容纳 2019 人，主要供大型交响乐、民族乐、室内乐以及各类音乐会演出使用，两年来共演出 476 场，占使用率的 70.0%。

戏剧场相比较而言规模较小，是具有民族特色的剧场，能够容纳 1035 人，主要供戏曲、话剧演出使用，两年共演出 444 场，占使用率的 88.2%。

试验小剧场于 2009 年 10 月 3 日完工试运营，其规模最小，装饰较为简约，可容纳 556 人，主要供室内乐、小型独奏独唱、小剧场话剧、现代舞等艺术门类的演出，两年共演出 35 场。

此外，剧院还设有图书资料中心、新闻发布厅、展览厅、咖啡厅、纪念品店等公共文化设施，配合演出所配备的排练厅、琴房、化妆间、绘景间、舞台技术用房，另设有音像制作中心、演播室、录音棚，这些完善的设施为剧院作为国家级艺术航母打下了坚实的

硬件设施基础。

组织管理架构

国家大剧院由文化部与北京市共同组建，是北京市主管、建设的公益性事业单位，实行事业管理、企业化运营。剧院自建成后跃然成为世界顶级综合剧场之首，通过对各国际知名剧院运营模式的充分调研，并参照国内成熟剧院的管理经验，初步建立起一套既符合中国国情，又与国际剧院运营机制接轨的“五大系统”管理模式和组织架构，以“科学管理、专业运作、高效运行”为工作原则。

“五大系统”主要包括演出运营系统、艺术教育交流系统、大剧院经营管理系统、行政管理系统、工程物业管理系统，由19个部门组成。

演出运营系统，主要负责剧场的演出经营、技术支持、票务营销等业务，由演出部、市场部、舞台技术部、场务部四部分构成。

艺术教育交流系统，主要负责艺术教育普及、对外文化交流和艺术研究，由艺术普及教育部、艺术交流部、艺术资料中心、节目制作部四部分构成。

大剧院经营发展系统，主要负责国家大剧院品牌推广、艺术品征集陈列、发展基金筹措，由品牌推广中心、艺术品部、发展部三部分构成。

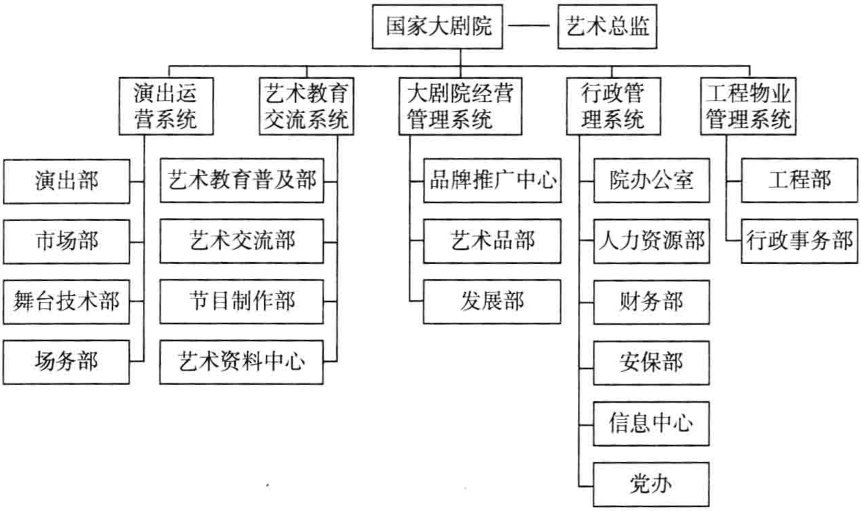
行政管理系统，主要负责国家大剧院的具体行政事务，由院办、人力资源部、财务部、安保部、信息中心、党委办公室六部分构成。

工程物业管理系统，主要负责大剧院所有动力系统的稳定运行和维护及物业管理、后勤服务，由工程部和行政事务部两部分构成。

此外，国家大剧院还成立了“艺术委员会”，由音乐家吴祖强担任艺术委员会的主任，戏剧家徐晓钟任戏剧艺术总监，舞蹈家赵汝蘅任舞蹈艺术总监，指挥陈佐煌任音乐艺术总监。国家大剧院

"艺术委员会"是剧院引进演出剧目和艺术质量把控的重要机制，同时它也是目前全国剧院中唯一的艺术委员会。

如下图所示：



品牌经营管理模式

品牌是一种符号，具有独特的文化内涵和经营价值。因此，品牌经营从一开始便是国家大剧院最重要的核心发展战略，在实施过程中集中体现了国家和创新这两个最基本的意识，并形成了六大品牌特征和核心竞争力：大体量、高品位、高水准的高雅艺术精品；颇具特色的高水平艺术教育普及活动；活跃的艺术创作生产机构；大众心目中的艺术殿堂；中外艺术交流的最大平台；文化创意产业的重要基地。

目前，国家大剧院已建立"三季一周"的演出品牌模式，每年的1—3月为新春演出季，4—6月为夏季演出季，9—12月为秋季演出季，12月中下旬为院庆演出周。主要品牌项目包括：

新春演出季："新年音乐会"、"经典系列音乐会"、"海内外华

人新春音乐会”、“国际芭蕾明星荟萃”、“管风琴音乐周”等。

夏季演出季：“交响乐之春”、“五月音乐节”、“歌剧节”、“北京儿童戏剧季”、“合唱节”、“漫步经典音乐会”等。

秋季演出季：“秋季音乐会”、“国际戏剧舞蹈演出季”、“世界民歌博览音乐节”、“春华秋实——艺术院校舞台艺术展演周”等。

院庆演出周：“国家大剧院周年庆典音乐会”、“国家大剧院世界歌剧经典音乐会”、“新年京剧晚会”等。

剧院“三季一周”的演出季商业运作模式和其中固定品牌项目的营销，不仅利于剧院提前制订演出计划、投资预算、有步骤地开展营销推广，还扩大了观众的选择空间和品牌项目的影响力，可以说演出季和固定品牌项目的运作显示了剧院对产业和文化追求，使它成为了北京市文化生活的导航。

剧院除以演出为轴心外，还大量开展艺术教育、大师课、公开排练以及艺术交流等活动，开发衍生产品、扩大品牌效应，逐步形成演出运营 、艺术生产制作、艺术普及教育三轨并行的经营模式和诚信、持久、双赢的经营原则。

商业演出运营

国家大剧院的演出经营主要为差异化经营，坚持走高雅艺术的路线，这是其品牌战略的集中体现。演出主要分为五大类，包括歌剧、交响乐、舞蹈、戏剧和戏曲，占全部上演节目总量的95.4%。在剧目的选择上坚持高品位、高水准、高雅艺术的“三高”和精品标准，参照国际优秀剧院的演出定位进行遴选。“艺术委员会”还会对剧本、制作流程、演奏曲目、乐团指挥、演员等各方面进行艺术质量把关，保证上演剧目和曲目的艺术性、经典性和演出团体及艺术家演出质量的一流性，如2009年11月美国芭蕾舞剧院在中国的演出，就带了9位首席明星、80位实力舞者、130人的庞大阵容，创造了该团有史以来规模最大的一次访华演出。剧院演出的“三高”政策不仅为当今文化艺术产业确立高雅艺术演出质量的风

向标，还对其他剧院的剧目经营和观众的欣赏意识起到了示范性和引导性的作用。此外，剧院还以艺术和市场的双重眼光对演出质量、成本投入和回报进行审定和把控，确保了剧院演出项目的社会效益和市场效益。

开幕两周年来，大剧院的商业演出共1352场，上演707个剧目。国内演出880场，占总比例的65.1%，其中，2008年演出404场，2009年演出476场，两年来共演出国内剧目428个，占总比例的61%；港澳台和国外演出472场，占总比例的34.9%，其中，2008年演出257场，2009年演出215场，两年来共演出剧目279个，占总比例的39%。可见，剧院从一开始就鼓励和支持国内高雅艺术的演出市场，国内演出剧目上演率均在60%以上，从文化产业长远角度来看，国家大剧院也将成为中国院团演出的最大平台。

2008—2009年各艺术门类演出场次统计表①

时间	艺术门类											
	歌剧		舞蹈		音乐会		话剧		戏曲		其他	
	场次	比例	场次	比例	场次	比例	场次	比例	场次	比例	场次	比例
2008	42	6.4%	118	17.8%	258	39.0%	132	20.0%	78	11.8%	33	5.0%
2009	64	9.4%	101	14.4%	271	39.2%	127	18.2%	100	14.7%	28	4.1%
合计	106	7.9%	219	16.2%	529	39.1%	259	19.1%	178	13.1%	61	4.6%

从上表2008—2009年艺术门类演出场次看，音乐类演出在所有演出中占据主导地位，共635场，占总比例的47%。其中歌剧106场，占7.9%，音乐会529场，占39.1%。共有329家参演团

① 引自《2008—2009国家大剧院年报》。

体参与演出，国内约168家，占51.1%，涉及29个省、市、自治区；国外161家，占48.9%。两年来共有57310人次艺术家参与演出，国内46010人次，国外11300人次。

自开幕以来，国家大剧院云集了世界最著名的艺术院团，如纽约爱乐乐团、伦敦爱乐乐团、芝加哥交响乐团、意大利帕尔玛皇家歌剧院、英国皇家芭蕾舞团、英国TNT剧团等；世界顶级艺术家如捷杰耶夫、小泽征尔、普拉松、海丁克、杨颂斯、马祖尔、杜达梅尔、郑明勋、卡雷拉斯、阿巴多、卡娜娃、郎朗等都曾在国家大剧院的舞台上一展风采。上演了众多国际著名院团的经典剧目，如俄罗斯马林斯基剧院歌剧《伊戈尔王》、埃及开罗歌剧院歌剧《阿依达》、莱比锡布商大厦管弦乐团音乐会、俄罗斯马林斯基剧院基洛夫芭蕾舞团芭蕾舞剧《天鹅湖》、英国皇家芭蕾舞团芭蕾舞剧《曼侬》、英国TNT剧团话剧《格列佛游记》等，还首度引进了享誉全球的瑞士琉森音乐节，邀请了著名指挥家克劳迪奥·阿巴多和音乐节原班演奏家，成为2009年中国古典音乐界一大盛事。可以说国家大剧院已经成为一个国家化的舞台，世界著名的院团和顶级艺术家都以到国家大剧院演出为荣。

国家大剧院不仅邀请世界顶级的演出院团和艺术家来中国演出，还鼓励和扶持中国本土的院团机构、优秀青年演奏家，推广中国的演出市场，如2008年4月28日—6月15日，国家大剧院举行了历时一个半月的第一届“中国交响乐之春”，聚集了全国42家交响乐团中的37家：中国国家交响乐团、北京交响乐团、上海交响乐团、山西交响乐团、天津交响乐团、辽宁交响乐团、河北交响乐团、江苏交响乐团、吉林省交响乐团、四川交响乐团、武汉交响乐团、重庆交响乐团、昆明交响乐团、广西交响乐团、浙江交响乐团、深圳交响乐团、湖南交响乐团、上海爱乐乐团、厦门爱乐乐团、西藏爱乐乐团、新疆爱乐乐团、中央歌剧院、中国歌剧舞剧院等，举行了37场中国交响乐音乐会，每场音乐会还邀请了中国当今著名的指挥

家，如郑小瑛、汤沐海、陈佐湟、谭利华、李心草等，优秀演奏家，如吕思清、李传韵、齐·宝力高等，每场音乐会还包含一个由中国作曲家创作的中国作品。除常规演出外，“第一届交响乐之春”还安排了36场公开排练、36场管风琴音乐会、36场艺术家互动、36场交响乐讲座、70场音乐电影放映、105场室内乐，以及中国交响乐论坛、交响乐成果展示、经典CD推荐等活动，全方位立体的打造了一个中国交响乐盛宴。此次国家大剧院策划的“交响乐之春”活动，为中国的交响乐事业树立起了一个里程碑。

目前，国家大剧院商业演出经营分为：自营、合作、租场三类，比例为60:34:6，其中自营822场，合作451场，其他类型79场，可见自营项目占总经营比例的半数以上。坚持自营项目占主导有效、有力地保证了剧院对经营项目的质量把关、成本控制、宣传、营销的自主权。

2008—2009年各经营模式演出场次统计表①

时间	自营	合作	其他	场次比例
2008	373	240	48	57:36:7
2009	449	211	31	65:30:5
合计	822	451	79	60:34:6

2008—2009年商业演出销售统计表②

时间	销售数（万张）	销售额（亿元）	平均销售率
2008	93	3.1	85.6%
2009	85	3.0	82.3%
合计	178	6.1	84.0%

①② 《2008—2009国家大剧院年报》。

剧院建立了分销商、前台零售、大客户、网上销售的多渠道票务营销体系，其中分销比重最大，占到总比例的45.7%，大客户购票占26.7%，剧院前台和电话零售购票占24.4%，网站购票率占3.2%。票价的制定上以演出的成本和市场接受程度来考量，主打"低票价"策略，设计多元化的价格体系，平均每场演出设置5—6档票价，演出的高票价占0.72%，500元以下票价占72%，为了满足了不同消费群体的需求。2008—2009年大剧院商业演出共售票约178万张，总票房约6.1亿元，平均销售率约84.0%，虽然大剧院的演出项目成本占整个销售总额的60%—70%，利润低于同比市场的其他演出项目，但是剧院两年来的演出销售却占据了北京演出市场的50%，足以证明大剧院制定"低票价"策略是培育市场的长线投资的正确模式，有助于文化产业的良性循环，为今后高雅艺术的演出市场起到了规范和引导作用。

艺术生产制作

国家大剧院作为国家表演艺术中心的功能定位，演出经营不仅仅是一般剧场概念上的商业演出，还是艺术创作和制作的艺术机构。作为一个活跃的艺术生产基地，打造树立属于大剧院自身品牌的剧目，推出具有自主知识产权的原创剧目，成为国家大剧院品牌经营的又一核心战略。

两年来，国家大剧院共制作了12部剧目，包括10部歌剧作品、1部京剧作品、1部话剧作品，演出达136场。其中，2008年独立制作了歌剧《图兰朵》、《蝴蝶夫人》，原创京剧《赤壁》，话剧《天朝1900》，与法国图卢兹市政厅歌剧院联合制作歌剧《国王》，共5部；2009年独立制作歌剧《艺术家生涯》，原创歌剧《西施》、《山村女教师》，原创话剧《简·爱》，与意大利威尼斯凤凰歌剧院联合制作歌剧《蝴蝶夫人》、意大利帕尔玛皇家歌剧院联合制作《弄臣》、挪威国家歌剧院、香港歌剧院联合制作《魔笛》，共7部。四部原创剧目和多部合作剧目的制作速度、演出质量

和不俗的票房，使得国家大剧院成为中国剧目制作机构的引领者。

通过独立和联合制作剧目，国家大剧院在剧目制作中逐步探索形成一套整合国内外优质资源的艺术生产和演出运作新模式，如京剧《赤壁》的创排就集合了全国20个单位和机构的优秀艺术资源，自2008年年底首演开始，已经演出了4轮40场，成为剧院的精品剧目；歌剧《西施》在版权共享，成本控制方面取得了成功探索；京剧《赤壁》、原创话剧《简·爱》、歌剧《西施》的首轮演出即基本收回全部成本。

除剧目制作外，大剧院还委托创作作品8部：江南丝竹《欢乐歌——扬州小调》（徐坚强）、管风琴协奏曲《大剧院序曲》（叶小纲）、管弦乐与童声合唱《茉莉花》（关峡）、歌剧《图兰朵》续写：《第一滴眼泪》（郝维亚）、《相聚在五环旗下》（徐沛东）、十首钢琴协奏曲《喜庆中国》（崔世光）、《希望序曲》（陈怡）、《黄河情》（郝维亚）。

大剧院通过剧目的创作生产、创新，不仅呈现了当今中国原创剧目的新成果，还扶持中国年轻艺术家的创作和排演，推动了中国表演艺术的快速发展。

艺术普及教育

国家大剧院除经营演出和剧目制作外，对公众开展艺术普及教育是其作为公益性艺术机构的标志性功能，也是剧院作为表演艺术中心的重要职能之一。剧院建设之初即成立了艺术普及教育部，专门负责策划公益性的艺术教育演出和活动，面向公众、青少年等人群定期举行艺术讲座、公开排练、周末音乐会、主题艺术活动等多种形式，活动地点不局限在剧院内，还有计划地走进北京市各大高校、企事业单位、社区，2009年歌剧节还在全国各地举行歌剧讲座。剧院旨在通过现场活动、网络直播、电视转播，最大范围地把艺术普及教育推广、辐射到各地各阶层各人群，目的是用艺术“反哺”大众，通过艺术教育的形式，尽可能大范围地培养剧院的

潜在观众，发展喜欢表演艺术的人群，提高国民的整体艺术素质。

两年来，剧院共策划艺术教育演出及活动 2010 场，包括公益演出 1065 场，教育活动 1036 场，总观众人数约 88.8 万人。通过两年的调研策划和运营摸索，剧院成功打造了如“周末音乐会”、“经典艺术讲堂”、“春华秋实——艺术院校舞台艺术精品展演周”、“大剧院青少年艺术周”等一系列的艺术普及教育品牌项目，形成了“演与讲并行，赏与析并重”寓教于乐的活动特色。

“周末音乐会”是国家大剧院每周日上午在音乐厅推出的以普及交响乐为主的音乐会，邀请北京市专业乐团，如国家交响乐团、北京交响乐团、中央歌剧院、中央芭蕾舞团交响乐团等参与演出，并推出亲民的 40 元“低票价”，目的是让更多的观众在低票价中享受高质量的专业演出。

“经典艺术讲堂”是国家大剧院每周末定期举行的艺术讲座，邀请中外艺术家、专家学者走进剧院，将专业艺术知识与生动活泼的授课形式相结合，营造活泼、开放的艺术普及氛围。

“春华秋实——艺术院校舞台艺术精品展演周”是国家大剧院每年 11 月定期举行的艺术院校精品演出，通过与各大专业院校合作，展现艺术院校的最新成果，推出艺术新星，为艺术专业人才的培养提供广阔平台。

“国家大剧院青少年艺术周”是每年春季举行的青少年演出周，国家大剧院与北京市教委联合主办，融艺术表演、团队交流、理论研讨为一体，推动青少年艺术培养与教育，关注中国的艺术未来。

此外，为配合剧院的主题活动，还会有针对性地策划组织艺术活动，如在“中国交响乐之春”、“国际民歌博览音乐周”、“国家大剧院歌剧节·2009”，演出期间安排了相关艺术教育讲座和公共空间演出，邀请各方面专家和演出团体从各个渠道、多种角度，将各音乐形式全面地展示给公众，也让观众能够有机会近距离与艺术大师交流，真正达到艺术普及教育的目的。

公共服务项目

公共服务是剧院经营的特色项目，主要利用剧院独特的建筑特色和资源优势，向社会提供参观、展览、纪念品开发、音像制作、餐饮等更多的衍生产品和服务，营造浓郁的艺术氛围，让更多公众在大剧院感受一流的艺术熏陶，分享高雅的公共艺术资源，打造大众心目中的艺术殿堂。两年来，剧院接待参观公众共计215万人次。

剧院的公共服务项目主要包括主题活动和展览。剧院每年定期在公共空间策划组织向公众开放的主题性演出和体验活动，如4—7月“歌剧节”的歌剧主题观摩演出活动，7—8月针对青少年儿童的“走进艺术殿堂——暑期高雅艺术体验活动”，9—10月的“秋季艺术行”等大型活动，凡是进入剧院的参观公众均可欣赏、参与、体验这些主题活动。12月22日国家大剧院还设定“公众开放日”，免费向公众开放，举行众多特色的演出和互动活动，让更多的人走进大剧院、了解大剧院。展览是剧院公共服务中另一特色衍生产品，两年来剧院举行了48个艺术展览，如“精彩在这里延续——大剧院开幕一周年展”、“国粹神韵 百代流芳——中国京剧艺术大展”、“今夜无人入睡——歌剧艺术主题展”、“走进非物质文化遗产——皮影戏展”、“乐舞缤纷——开国领袖·表演艺术题材外交礼品特展”、“大地芳华——中国民族民间文艺集萃”、“中国收藏2009十大艺术陶瓷名品展”、“回眸经典——国家大剧院版经典剧目展”、“精彩在这里绽放——国家大剧院艺术成果展”，向公众介绍剧院的历史、艺术精品和中国的传统文化。

此外，剧院制作推出三套光盘：《世界歌剧精选·世界古典音乐精选》、《古典音乐宝库》、《世界歌剧精选》。资料中心还馆藏资料图书5249册，期刊165种，乐谱2800册，唱片20470张，剧院会员均可免费查阅和欣赏。

对外艺术交流

作为一个中国乃至世界最大的艺术中心之一，国际艺术交流

是国家大剧院的另一工作重心。两年来大剧院先后与世界各地20家艺术机构建立合作关系，与欧洲歌剧联盟、德国巴伐利亚国家大剧院、法国法兰西喜剧院、法国图卢兹市政厅歌剧院、英国皇家歌剧院、意大利威尼斯凤凰歌剧院、意大利帕尔玛歌剧院、奥地利维也纳国家歌剧院、澳大利亚悉尼歌剧院、新加坡滨海艺术中心等签署了世界著名歌剧院高峰会议合作宣言，与78个驻华使馆、68个艺术机构展开联系，接待了40多名外国首脑和国际组织负责人。举办了“国际奥委会第120次全会”、“国际表演艺术经纪机构会议”、“2009世界著名歌剧院高峰会议暨歌剧论坛”、“世界设计大会”等对外交流盛事，成为中国最重要的对外艺术交流中心。

国家大剧院自2007年12月22日开幕以来，两年中的成功运营证明剧院组织架构的科学高效，运营管理规范灵活，在面向观众、面向市场、面向世界，积极探索符合艺术发展规律和市场经济规律的经营管理模式的道路上，实现了社会效益和经济效益的双丰收。国家大剧院的运行不仅开创了中国演出市场的新局面，也对中国文化产业起到了很大的冲击力，客观上打开了北京市演出经营的新格局，迫使北京市文化产业的经营进行再细分，这种市场划分的改变令其他剧院、场和演出商必须重新审视自己的经营策略，市场规范运作迫在眉睫。而国家大剧院如此庞大的国家级艺术机构，其每年运营费用仅由国家补贴28%，其余72%完全依靠自营创收，这与世界上其他一些国家级剧院，如美国肯尼迪艺术中心、法国巴黎歌剧院、澳大利亚悉尼歌剧院等，政府补贴50%以上的资金投入还有一定差距。因此，作为中国一个公益性的文化机构，国家大剧院还要在既符合中国国情、又能与国际接轨的经营和管理模式的道路上继续探索下去。

资料汇编●●

博士论题
资料库
音乐演出
音乐出版档案

昆曲商调曲牌曲腔关系研究（提要）

博士学位申请人：蒯卫华
导师：王耀华

本文选取昆曲（南曲）商调曲牌曲腔关系作为研究对象，借鉴民族音乐学的研究方法，从文化的脉络中研究音乐，在微观音乐形态分析基础上，探讨影响昆曲商调曲牌曲腔关系的诸多因素，进而阐释昆曲商调曲牌曲腔关系的核心本质。昆曲商调曲牌曲腔关系的研究成果对昆曲文化遗产保护有积极促进作用。本文共三章：第一章从昆曲南曲的商调入手，探讨曲牌曲腔关系的规律性以及商调引子曲牌、孤牌自套曲牌、联套曲牌三个曲牌类别的各自规律性特征。第二章通过对三个曲牌类别共性因素的提炼，总结出昆曲商调系统曲牌曲腔关系的不变因素是“一个旋律骨干音型和两个特性音型”。第三章就影响昆曲曲腔关系的诸多因素进行剖析。认为在昆曲

“历史建构”过程中，“唱词、唱腔、口法唱法”的三角合力结构对昆曲曲腔关系的保持具有直接影响作用。昆曲在“个人创造与体验”历史进程中的两条传承脉络对昆曲曲腔关系的传承提供重要保障。桌台清曲对昆曲曲腔关系的严格恪守与舞台剧曲适当迎合观众之间矛盾的背后蕴藏着经济行为方式的作用。正是桌台清曲对舞台剧曲某种程度上的制约，使得昆曲曲腔关系在上百年的历史长河中，依旧保持完好，历久弥新。

附：中国艺术研究院音乐学专业博士研究生蒯卫华论文答辩会

答辩时间：2008年4月

答辩地点：中国艺术研究院

答辩委员会成员：

张振涛　中国艺术研究院音乐研究所研究员（主席）

刘　祯　中国艺术研究院戏曲研究所研究员

李　玫　中国艺术研究院音乐研究所研究员

姚艺君　中国音乐学院音乐学系教授

张　刚　文化部民族民间文艺发展中心主任

答辩委员会秘书：吴　凡　中国艺术研究院音乐研究所

答辩结果：答辩委员会一致通过蒯卫华论文答辩，并建议中国艺术研究院学位委员会授予蒯卫华博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

中国礼乐户研究的几个问题（提要）

博士学位申请人：张咏春
导师：项　阳

乐籍制度确立于北魏，被纳入乐籍的乐户群体是封建国家礼俗用乐的承载者，这个群体的“贱民”身份以及随之而来的压迫与歧视均由官方制度予以严格规定。宋元以降，统治阶层为彰显对“神灵”的虔敬之意，在坛庙吉礼场合区分执事者的良贱社会身份。北宋时期，颁发坛庙吉礼的登歌乐悬于地方官府，与此相伴而来的是北宋后期开始以儒学生员承应特定礼乐类型，从而造成乐人群体的一分为二，这标志着礼乐户的萌发。至金、元时期，礼乐户形成，从制度层面改变了北魏以来基本由“贱民”乐户一个群体承应国家礼乐的局面，造成了封建国家在籍乐人群体的分立。礼乐户与乐户之间最重要的区别在

于：(1) 礼乐户的出身、社会身份皆为非“贱民”，并凭借着“非贱民”的身份得到封建国家相应的待遇保障；(2) 礼乐户代替乐户成为祭坛之上坛庙吉礼礼乐的基本承载者，乐户承担除此以外的其他礼乐、俗乐表演活动。礼乐户的分布范围不局限于一时一地，自元代中期以来，其分布范围逐渐拓展。“礼乐户”的设置原则不仅用于中国境内，还影响到周边国家。礼乐户自萌发到形成的历史过程证明，宋元以来，地方官学的“乐教”并未中断，通过颁降国家礼乐于各地并组织礼乐户训练，推动了封建国家礼乐教化的施行，生动诠释了礼乐相彰的文化传统。明代以来，出现了道士礼乐户（乐舞生），由此，既引发儒、道两派的争议，又给封建国家官方礼乐和道教科仪音乐带来了重要的影响。

附：中国艺术研究院音乐学专业博士研究生张咏春论文答辩会

答辩时间：2008 年 4 月

答辩地点：中国艺术研究院

答辩委员会成员：

秦　序　中国艺术研究院音乐研究所研究员（主席）

王子初　中国艺术研究院音乐研究所研究员

崔　宪　中国艺术研究院音乐研究所研究员

郭树群　天津音乐学院音乐学系教授

赵为民　中国音乐学院教授

答辩委员会秘书：王清雷　中国艺术研究院音乐研究所

答辩结果：答辩委员会一致通过张咏春论文答辩，并建议中国艺术研究院学位委员会授予张咏春博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

西方音乐研究在中国（1980—2000）（提要）

博士学位申请人：赵仲明
导师：张振涛

本文从学术史的角度，以中国音乐学家（1980—2000）研究西方音乐的基本理论与方法为主要研究对象，通过对中西方学术传统与理论诉求的把握与剖析，从音乐史学、音乐美学以及音乐分析等三个理论层面进入，进而展开较为全面、深入的学术归纳与理论阐释。全文由三个部分九个篇章组成，即，第一部分：史学理论与实践；第二部分：美学思辨；第三部分：音乐分析。第一部分以中国音乐学家编著的三部西方音乐史专著为主要研究对象（它们是：张洪岛《欧洲音乐史》、刘经树《简明西方音乐史》、蔡良玉《西方音乐文化》），分三章论述。即“马克思主义史学理论与实践”、“风格主义史学理

论与实践”、“文化形态史学理论与实践”。第二部分以中国音乐学家对西方音乐美学的研究为主要研究对象，涉及音乐美学中的三个基本理论问题，并围绕中国音乐美学学会自1979—2000年召开的六届年会中的热点问题，以及1986年的“兴城会议”、1991年的“第一届读书会”所涉及的基础理论问题，分三章展开论述。即“音乐美学的哲学基础、对象、方法”、“他律与自律及形式与内容”、“音乐的存在方式”。第三部分以中国音乐学家对西方作曲家及其音乐作品的音乐分析为主要研究对象，针对曲式与作品分析、音乐分析学以及音乐学分析等三个不同学术阶段的基本方法与理论诉求，分三章进行归纳与论述。通过研究，揭示中国音乐学家在西方音乐研究的学术发展中自我创造、自我超越、自我参照、自我实现、自我批判的理论特色与学术品格。

附：中国艺术研究院音乐学专业博士研究生赵仲明论文答辩会

答辩时间：2008年4月

答辩地点：中国艺术研究院

答辩委员会成员：

崔　宪　中国艺术研究院音乐研究所研究员（主席）

李　岩　中国艺术研究院音乐研究所副研究员

蔡良玉　中国艺术研究院音乐研究所研究员

居其宏　南京艺术学院教授

刘经树　中央音乐学院教授

答辩委员会秘书：吴　凡　中国艺术研究院音乐研究所

答辩结果：答辩委员会一致通过赵仲明论文答辩，并建议中国艺术研究院学位委员会授予赵仲明博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

唐代宫廷乐器组合研究（提要）

博士学位申请人：刘　洋
导师：秦　序

本论文以唐代宫廷各种各样的乐队的乐器配置、乐器组合为研究对象。全文共分五章：

第一章“唐代正乐之乐队组合研究”，主要对当时“正乐”所包括的雅乐、坐立二部伎、燕乐及文康乐、清乐、西凉乐的各种乐队具体组合形式、乐器配置、乐队排列等问题分别加以考述。第二章“唐代四夷乐之乐队组合研究”，梳理、考辨唐九、十部乐除清乐、西凉乐、燕乐及文康乐以外其余乐部的乐器组合形式。第三章“唐代宫廷鼓吹乐之乐队组合研究”。考订唐代鼓吹十二案的乐器配置、乐队组合方式等问题；整理与分析唐代卤簿中不同等级不同鼓吹乐队的组合形式；梳理、考证唐代宫廷其他场合所用鼓

吹乐队及其组合形式。第四章“唐代宫廷其他乐器组合形式”。对演奏法曲的乐队组合形式加以考辨；“唐代散乐之乐队组合”，主要探讨演奏百戏、歌舞戏、徘优戏等俗乐为主的教坊乐队组合形式，并将宫廷出现的乐器独奏形式，作为考察内容。第五章结论部分，综述各章研究所得，进一步考察唐代乐器组合的发展变迁轨迹。指出在唐代中外文化大交流的背景下，雅、胡、俗乐逐渐融汇，相互交流吸收，加速了乐器组合的发展变化。另一方面，音乐史上由歌舞乐为代表的中古伎乐阶段向宋以后以戏曲音乐为代表的历史阶段的巨大转型，也加速了中晚唐宫廷器乐组合的嬗变，加速了新的艺术高峰的出现。

附：中国艺术研究院音乐学专业博士研究生刘洋论文答辩会

答辩时间：2008 年 4 月

答辩地点：中国艺术研究院

答辩委员会成员：

崔　宪　中国艺术研究院音乐研究所研究员（主席）

项　阳　中国艺术研究院音乐研究所研究员

王子初　中国艺术研究院音乐研究所研究员

方建军　天津音乐学院教授

傅利民　中国音乐学院教授

答辩委员会秘书：王清雷　中国艺术研究院音乐研究所

答辩结果：答辩委员会一致通过刘洋论文答辩，并建议中国艺术研究院学位委员会授予刘洋博士学位。

音乐剧歌曲研究：三部国产音乐剧歌曲分析引发的思考（提要）

博士学位申请人：傅显舟
导师：居其宏

通过三部国产原创音乐剧歌曲的分析，阐述其音乐特征与创作得失，并结合国内外音乐剧歌曲创作经验提出和讨论了音乐剧歌曲写作的一般模式。就音乐剧歌曲音乐主题的设计与贯穿模式而言，可分为短句、乐段和单曲三种设计与贯穿方式；就戏剧性歌曲的写作模式而言，有单曲与联曲两种样式；就喜剧歌曲的写作模式而言，可分为唱腔型、念白型和结合型三种类型。所谓的中国特色音乐剧戏剧性歌曲体现为“散、慢、快”的板腔体结构与变体；所谓百老汇特色的音乐剧戏剧性歌曲主要体现为ABA结构与变体。

音乐剧歌曲的评价可根据其表达戏剧内容的准确、生动、流畅、简洁的四项标准，以及音乐整体性与形象鲜明性两条原则来进行。在戏剧性歌曲、喜剧性歌曲的写作与音乐主题设计、贯穿方面，国产音乐剧歌曲与西方优秀音乐剧歌曲创作水平比较，还存在一定差距。

附：中国艺术研究院音乐学专业博士研究生傅显舟论文答辩会

答辩时间：2008 年 4 月

答辩地点：中国艺术研究院

答辩委员会成员：

秦　序　中国艺术研究院音乐研究所研究员（主席）

项　阳　中国艺术研究院音乐研究所研究员

张振涛　中国艺术研究院音乐研究所研究员

戴嘉枋　中央音乐学院教授

廖向红　中央戏剧学院教授

答辩委员会秘书：吴　凡　中国艺术研究院音乐研究所

答辩结果：答辩委员会一致通过傅显舟论文答辩，并建议中国艺术研究院学位委员会授予傅显舟博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

宣泄的仪式：中国大陆摇滚乐的音乐人类学研究（提要）[①]

博士学位申请人：付菠益
导师：薛艺兵

摇滚乐作为流行音乐的一种重要类别，从20世纪80年代初传入中国至今已有近30年的时间，随着社会不断的发展，摇滚乐在中国也日渐凸显出自身的特性。笔者立足于音乐人类学的研究视角，在多次田野调查与实地采访的基础上，对中国大陆摇滚乐的历史发展、代表人物、社会处境及其文化价值等方面进行了详细的论述。

全文共分为四个章节：第一章主要集中于对中国大陆摇滚乐历史发展进程的阐释。第二章关注的焦点是中国大陆摇滚乐的代表人物——崔健，是在对其个人访谈资料以及其他相关文化事

① 编者注：此文是作者于2008年提交的博士学位论文，为尊重文献的原貌，保留原标题。

件进行分析的基础上，对这一典型摇滚人物的文化解析。第三章是基于笔者在“摇滚田野工作”中的亲身体验，通过多次参与国内各种不同类别的摇滚现场，根据其演出规模以及演出场地的设置，将其划分为大型的户外摇滚音乐节和宏大的场馆摇滚现场演唱会两种类型，将这两类摇滚演出概括为一种“准宗教”的仪式现场，摇滚现场的重要特征归纳为“群体的狂热”以各种“超常态的行为”、以这种“群体的狂热”完成了一场反叛仪式，从而获得一种彻底的宣泄与愉悦。第四章主要是关于中国大陆摇滚乐的文化阐释部分。在试图解析“什么是摇滚乐”之时，笔者引述了其他数种有关摇滚乐的定义，着眼于摇滚乐的主要构成——乐队、演出及歌词等因素的深度解析。同时结合摇滚乐在中国发展的特定文化环境，分别总结出这三个构成因素所呈现出的具体特性——传统乐器的介入、“群体的狂热”及歌词的“预警性”。此外，在本课题的研究中，城市民族音乐学的“田野工作”也成为该选题的重要研究方法。

附：中国艺术研究院音乐学专业博士研究生付菠益论文答辩会

答辩时间：2008 年 4 月

答辩地点：中国艺术研究院

答辩委员会成员：

金经言　中国艺术研究院音乐研究所译审（主席）

张振涛　中国艺术研究院音乐研究所研究员

崔　宪　中国艺术研究院音乐研究所研究员

金兆均　《人民音乐》编辑部编审

曾遂今　中国传媒大学教授

答辩委员会秘书：吴　凡　中国艺术研究院音乐研究所

答辩结果：答辩委员会一致通过付菠益论文答辩，并建议中国艺术研究院学位委员会授予付菠益博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

楚钟研究（提要）

博士学位申请人：邵晓洁
导师：崔　宪

楚钟因楚人、楚地、楚国、楚文化而得名，在中国青铜乐钟发展史上占有极为重要的地位。本文选取楚系钟为研究对象，全面搜集了著录、传世、出土的500余件楚系钟材料，并对前人研究成果进行了全面整理和深度分析。针对当前楚钟的研究现状，鉴于楚钟的多重属性和丰富文化内涵，本文以礼乐文化为背景，将楚钟作为先秦历史文化中的一个文化事项予以看待，从外部特征、音乐性能和组合形式三个主要方面进行了分析。

本文通过类型学分析，归纳了楚钟形制的基本特征，阐述了楚钟形制变化与音乐音响之间的紧密联系；通过对楚钟纹饰、铭文的分析，概括

并梳理了它们的基本特点和变化过程，并由此阐释了这些外在特征所反映出的内在礼、乐文化内涵。就楚钟的音乐性能而言，本文以楚钟设计音列、调高及其特点为主要切入点，在对单批楚钟分析的基础上，梳理了楚钟音乐性能的历史轨迹，把握其时代特征，并发掘楚钟音列设置中的基本架构以及音乐性能中的核心元素。同时，以此分析结论为基础，对某些残套楚钟的音乐性能也进行了适当的推测。编钟作为礼乐重器的代表，它所发生的变化应是“礼崩乐坏”过程中的具体事项和物化表现。本文通过对楚钟组合、楚钟在墓葬中的共存器物及摆放情况等的整理，具体分析了楚钟在礼乐制度兴衰过程的不同阶段中所呈现出的状况以及由此所反映的礼乐意识的延续、礼乐功能的转换等内容，同时还根据现有楚钟材料，对楚乐悬的相关情况进行了梳理。根据上述具体分析所得出的结论，本文从总体上对楚钟发展进行了历史分期，并阐释了楚钟发展过程中与中原钟的基本关系以及由此所体现的文化现象和规律。

附：中国艺术研究院音乐学专业博士研究生邵晓洁论文答辩会

答辩时间：2008 年 4 月

答辩地点：中国艺术研究院

答辩委员会成员：

秦　序　中国艺术研究院音乐研究所研究员（主席）

王子初　中国艺术研究院音乐研究所研究员

项　阳　中国艺术研究院音乐研究所研究员

修海林　中国音乐学院教授

刘　绪　北京大学文博学院教授

答辩委员会秘书：吴　凡　中国艺术研究院音乐研究所

答辩结果：答辩委员会一致通过邵晓洁论文答辩，并建议中国艺术研究院学位委员会授予邵晓洁博士学位。

商周镈研究（提要）

博士学位申请人：冯卓慧
导师：王子初

在中国音乐发展史上，先秦三代被称为“金石之乐时期”。这一时期最突出的特点在于青铜乐钟与石质编磬的大量使用。作为金石之乐的代表，编钟与编磬反映了当时礼乐文明的高峰。通过目前的考古发现可以看到，在中国先秦阶段，特别是商周时期，由编钟与编磬所反映出的音乐表现能力已经发展至相当的高度，形成了鲜明的时代特点。镈作为中国青铜乐钟之一，盛行于商周时期，因其声学性能与社会功用的特点鲜明，所以在“金石之乐”中具有特殊的地位。

本文通过对目前所知的430多件镈的系统研究，基本理清了这一类青铜乐器的起源、发展、兴盛以及衰亡的历史轨迹。在起源阶段，文中着

重对目前所知的17件南方镈的形制与纹饰进行逐件的分析，将其变化置于历史背景中进行考察。在镈进入中原以后，就被纳入青铜乐悬的组合之中，其形纹与音乐能力的一系列转变都与此相关，并由此走上兴旺一时的道路。在镈兴盛于郑、叶之地时，其自身的诸多局限却蕴涵着镈衰落的必然，至战国中期以后，随着陶制镈与非实用器的大量出现，标志着一个时代的结束。文中通过将每一阶段镈之墓葬信息以及镈的形制、纹饰、音响性能、音列构成与组合形式进行横向的剖析与纵向的比较，从历时性与共时性不同的角度对镈进行全方位的考察。其中，关于镈的起源、中原对镈的引入、镈的地域文化特点以及镈兴盛期的分析，是建立在一般考古学现有研究成果的基础之上，并充分利用音乐考古学的研究方法，较为清晰地梳理了先秦时期镈的发展脉络。由此，基本上确立起镈演变发展的谱系结构，为商周时期礼乐文明与音乐文化的研究提供了丰富的实物资料和一条有序的参照标尺。

附：中国艺术研究院音乐学专业博士研究生冯卓慧论文答辩会

答辩时间：2008年4月

答辩地点：中国艺术研究院

答辩委员会成员：

秦　序　中国艺术研究院音乐研究所研究员（主席）

崔　宪　中国艺术研究院音乐研究所研究员

项　阳　中国艺术研究院音乐研究所研究员

修海林　中国音乐学院教授

刘　绪　北京大学文博学院教授

答辩委员会秘书：吴　凡　中国艺术研究院音乐研究所

答辩结果：答辩委员会一致通过冯卓慧论文答辩，并建议中国艺术研究院学位委员会授予冯卓慧博士学位。

民间音乐新兴唱片研究——以贵州部分地区民间音乐传播现象为考察案例（提要）

博士学位申请人：何　岭
导师：田联韬

20世纪末与21世纪初，中国云南、贵州等多个省份的多个民族中产生并流行着一种民间音乐唱片。这类民间音乐新兴唱片与中国历史上出现的各类民间音乐唱片均有所区别，它的表演者绝大部分来自民间，而非专业演员，受众主要为农村及城市非主流的人群，而非城市大众，它价格低廉，走入了民间音乐的基层空间。它的出现突破了当代民间音乐几乎单一的口头传播的方式，是民间音乐传播史中的新现象，值得关注与研究。

本文主要运用了传播学的理论，同时吸收了

音乐社会学、音乐传播学、音乐美学及民族音乐学等学科的相关研究成果，对民间音乐传播中的新现象予以研究。采用的研究方法主要是实地考察法、资料分析法与文献分析法。

本文对民间音乐新兴唱片的传播过程及唱片媒介特点等发面进行了研究，最后得出结论：民间音乐新兴唱片促进了民间音乐的群体传承与传播，彰显了民间音乐的生命力。同时，它也在一定程度上加速了不同民间音乐群体间音乐的变异性减弱，以上均使得民间音乐的继承与发展充满信心；另一方面也要预见民间音乐在社会生活急速发展、变化的过程中，逐渐消亡的可能性，从而认识到非物质文化遗产保护工作的重要性与紧迫性。

附：中央音乐学院博士研究生何岭论文答辩会

答辩时间：2008 年 6 月

答辩地点：中央音乐学院 415 室

答辩委员会成员：

周青青　中央音乐学院教授（主席）
张伯瑜　中央音乐学院教授
宋　谨　中央音乐学院教授
周耀群　中央音乐学院教授
曾遂今　北京传媒大学教授
项　阳　中国艺术研究院音乐研究所研究员

答辩委员会秘书：张伯瑜

答辩结果：答辩委员会五票通过，一票未通过何岭论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予何岭博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

中国当代大型合唱创作研究（提要）

博士学位申请人：石一冰
导师：梁茂春

大型合唱是我国当代各类音乐创作中影响较大的领域之一，对中国当代大型合唱的研究不仅具有较高的史学价值，而且对大型合唱的资料收集（含乐谱、音响、音像等）、整理，相信亦会对中国当代音乐史学科中相关史料的收集与学科的发展起到一定的填补、推动作用。本文对于中国当代大型合唱创作所作的研究，正是力求探寻这种史学价值并推动相关史料的收集工作。

本文的正文共分五个部分。第一章“20世纪上半叶中国大型合唱发展概况”主要对1949年以前的中国大型合唱发展历史作出梳理，并从中总结出其特征（题材内容的时代性、战斗性；艺术手法的民族化）。在第二章“革命历史与现

实的交织：17 年的大型合唱”、第三章“特殊发展时期：‘文革’时期的大型合唱”、第四章“逐步走向多元化时期：新时期的大型合唱”中，笔者主要通过对近 30 部大型合唱作品的音乐学分析，得出不同历史阶段大型合唱的特征以及其发展规律。“结语”概括梳理了中国当代大型合唱的历史脉络、检讨其得失，并总结出其特征，即中国当代大型合唱建立于20 世纪上半叶中国大型合唱的基础上，在题材、内容方面保持一贯特征；在中西音乐交融的民族化手法是中国当代大型合唱主要的音乐特征，它以民族性音调和民族调式为核心，并配合在此基础上的结构形式的民族化、多样化；丰富的合唱思维；乐队的民族化、交响化等要素共同构成的，并且它在中国当代不同的历史时期的表现也具有时代性。

附：中央音乐学院博士研究生石一冰论文答辩会

答辩时间：2008 年 5 月

答辩地点：中央音乐学院 401 室

答辩委员会成员：

汪毓和　中央音乐学院教授（主席）

居其宏　南京艺术学院教授

严良堃　中央乐团资深指挥

戴嘉枋　中央音乐学院教授

苏　夏　中国社科院外国文学研究所研究员

蒲　方　中央音乐学院副教授

答辩委员会秘书：梁茂春

答辩结果：答辩委员会一致通过石一冰论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予石一冰博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

从调式到调性——16—17世纪西方音乐音高组织体系之演变（提要）

博士学位申请人：王新华
导师：姚亚平

本文以调式——调性的演变为主线，从历时性的角度对16—17世纪西方音高组织体系的演变轨迹进行梳理和述评，旨在对中世纪教会调式、文艺复兴十二调式的产生和发展以及如何被大小调体系所取代的过程提供一个清晰的概览。文章以库恩的“范式”理论为组织框架个切入点，主要从四方面展开论述：（1）将中世纪教会调式作为一个“范式”，追溯它的起源、建构和变化；（2）深入剖析格拉瑞安和扎利诺的十二调式理论及其在发展过程中的数量增减和二分趋势；（3）将源于教会演唱（奏）实践的教会

调视为一个相对独立而又交融的元素，阐释班契埃里、尼沃等人对教会调理论的规范化，以及海尼兴、马泰松在此基础上向24大小调的扩展；（4）解释调性这一“新范式”的形成，考察16—17世纪不同国家的大小调萌芽以及和声在调性演变过程中所起的作用。

本文的结论是：从调式到调性的演变是一场发生在西方音乐理论领域的“革命”。

附：中央音乐学院博士研究生王新华论文答辩会

答辩时间：2008年6月

答辩地点：中央音乐学院401室

答辩委员会成员：

余志刚　中央音乐学院教授（主席）

杨八通　中央音乐学院教授

周耀群　中央音乐学院教授

刘经树　中央音乐学院教授

戴定澄　澳门理工学院艺术高等学校教授

黄晓和　中央音乐学院教授

答辩委员会秘书：周耀群

答辩结果：答辩委员会一致通过王新华论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予王新华博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

武满彻音乐创作的理念与实践（提要）

博士学位申请人：董立强
导师：吴祖强

武满彻（1930—1996）是具有十分重要代表性的日本现代作曲家之一，一生创作了三百多部各种体裁的音乐作品，他的音乐创作历程以及创作风格的变化，都不同地反映了日本在第二次世界大战结束以后现代音乐创作的发展风貌和进程，只不过在这个发展进程中武满彻显得格外突出和耀眼。

武满彻音乐创作的主要手法和音乐的“传播载体”都是西方式的，而表现出来的音乐思维逻辑却是东方式的，形成了被称为“武满彻音调”的独特风格，而这种西方技法与东方思维有机结合的方式，正是我们应予特别关注的地方。

本论文分成两个部分，第一部分着重是论述武

满彻及其一生的主要音乐创作和作品风格变化，以及武满彻的音乐创作理念和音乐语言的构成元素。同时也会简略叙述武满彻的电影音乐创作，以及他的电影音乐与“纯音乐”之间的关系。论文的第二部分则主要是从创作技术上，对确立武满彻创作风格的成名作《弦乐安魂曲》（*Requiem for Strings*）（1957）、运用音块技法构造音响结构的重要代表作《十一月的阶梯》（*November Steps*）（1967）、具有浪漫气息与协和音响、带有调性回归性质的《要对来自远方的呼唤》（*Far Calls. Coming. far!*）（1980）三部作品进行具体的技术分析。其中将着重从音高关系、旋律走向、节奏节拍、音色形态以及结构形式特征等方面对以上作品加以论述。力图通过全面梳理武满彻一生的创作历程，特别是通过对其三部不同时期代表作品的技术分析，勾勒和体现出武满彻音乐创作理念与美学观点、音乐创作技法的特征，以及音乐语言的构成元素，展示武满彻在音乐创作风格上的变迁。

附：中央音乐学院博士研究生董立强论文答辩会

答辩时间：2008 年 5 月

答辩地点：中央音乐学院 401 室

答辩委员会成员：

唐建平　中央音乐学院教授（主席）

李吉提　中央音乐学院教授

杜鸣心　中央音乐学院教授

姚恒璐　中央音乐学院教授

高为杰　中国音乐学院教授

徐孟冬　上海音乐学院教授

答辩委员会秘书：向　民

答辩结果：答辩委员会一致通过董立强论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予董立强博士学位。

中国音乐年鉴·2009·

·博士论题·

卡尔海因兹·斯托克豪森《音群》作品研究（提要）

博士学位申请人：芦　茫
导师：唐建平

卡尔海因兹·斯托克豪森（Karlheinz Stockhausen，1982—2007）是20世纪德国最重要的作曲家之一，其一生创作数量惊人，他的理论和作品对于20世纪现代音乐产生了极为广泛而深邃的影响。本文试图通过对作品《音群》的分析来探讨斯托克豪森在作品中的创作思维和写作技术。

本文以现代作曲技术理论分析原理为基础，对于作品中出现的音群作曲技法，以及作品的结构、速度、节拍等方面进行分析，并结合20世纪的序列音乐写作技法对速度数值构成进行分析和比较。对于在这部作品中占据主要地位的空间理论方面，借助了现代戏剧理论、电子音乐理论

以及声学理论等相关理论进行综合分析；在结构方面，现代著名画家保罗·克利（Paul Klee）的理论对作品整体结构构成有着重要影响，对于作品结构方面的分析，即结合了克利的理论和现代作曲原理进行了综合分析。

斯托克豪森突破了自20世纪初期诞生的序列音乐作曲技法，摆脱其对音高方面的束缚，而创立了与音高序列对应的速度数值音阶；对于写作篇幅庞大、编制规模超大的作品来说，这些创作技法的产生使写作更为流畅简洁，同时让管弦乐队产生丰富多变的音响效果。所有这些均对后来的作曲技法产生了深远的影响。在过去了半个世纪之后，这部作品其中的作曲技法、创作思维和工作态度等，都对于今天的创作具有非常重要的价值和启示。

附：中央音乐学院博士研究生芦茫论文答辩会

答辩时间：2008年5月

答辩地点：中央音乐学院401室

答辩委员会成员：

刘　霖　中央音乐学院教授（主席）

高为杰　中国音乐学院教授

杨　青　首师大音乐学院教授

贾国平　中央音乐学院教授

姚恒璐　中央音乐学院教授

杨　勇　中央音乐学院教授

答辩委员会秘书：贾国平

答辩结果：答辩委员会一致通过芦茫论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予芦茫博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

勋伯格和声思维与技法发展研究（提要）

博士学位申请人：刘文平
导师：刘康华

勋伯格是奥地利著名的作曲家、音乐理论家和教育家，“新维也纳乐派”的代表人物。他一生的创作，经历了从继承发展、开拓探索、到创新体系三个相关联的不同时期，代表了20世纪上半叶音乐创作思维与技法发展的一条重要线索；他的创作思维与技法，对20世纪以来的音乐创作产生了极为深远的影响。

本文以勋伯格为研究对象，以他一生的音乐创作为研究范围，以他创作中的和声为研究内容，从和声材料及其性质、材料之间的相互关系以及音高关系体系三个方面入手，探索作曲家从调性扩张→自由无调性→十二音序列作曲法的和声思维与技法的发展轨迹。

第一章——调性扩张时期，研究勋伯格对后期浪漫派半音化和声技法的进一步深化，探寻他逐步解除调性结构原则对和声材料、和声关系以及调性状态的制约，从而使调性最终趋于解体；第二章——自由无调性时期，研究勋伯格在调性解体之后对于各种新音高组织手段的探索，并趋于对音高有序化的控制；第三章——十二音序列音乐时期，研究十二音序列作曲法作为调性解体之后系统化、条理化的，具有新的统一性的结构力的音高组织手段的形成及其相关技术的发展。

总体来看，本文通过对三个不同创作时期大量作品的分析研究，总结了20世纪上半叶一个最具影响的作曲家的和声思维与技法发展的种种特征，从而揭示了“从调性扩张到十二音体系”的内在发展规律。

附：中央音乐学院博士研究生刘文平论文答辩会

答辩时间：2008年5月

答辩地点：中央音乐学院406室

答辩委员会成员：

吴式锴　中央音乐学院教授（主席）

黄蜀青　中央音乐学院副教授

刘锦宣　中央音乐学院教授

黄乃林　中央音乐学院副教授

姚盛昌　天津音乐学院教授

樊祖荫　中国音乐学院教授

答辩委员会秘书：郝维亚

答辩结果：答辩委员会一致通过刘文平论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予刘文平博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

女性主义视角下克拉拉·舒曼的艺术成就（提要）

博士学位申请人：刘　颖
导师：余志刚

内容提要：德国音乐家克拉拉·舒曼（Clara Schumann，1819—1896）是19世纪最重要的女性音乐家。她在钢琴演奏、音乐创作、教育和编辑等方面做出了重要的贡献。虽然她成绩斐然，但是在她去世之后，这种辉煌随即销声匿迹。

随着女性主义研究的兴起，音乐界也开始研究那些被历史所忽略的女性音乐家，对她们的贡献给予应有的重视，重新评价她们在历史发展中的重要作用。克拉拉即是其中之一。本文以女性主义为视角，研究克拉拉在历史上的音乐活动，以及作为女性音乐家受到社会各种不利因素的影响。

全文主要由绪言、正文、结论几部分组成。绪言是关于课题研究意义与国内外研究现状的陈述。正文分四章：第一章是关于克拉拉研究的学术背景，对女性主义的形成、研究以及在音乐领域中研究状况的梳理与分析；第二章是克拉拉的生平，分别对克拉拉作为钢琴演奏家、作曲家、教育家和编辑者进行论述；第三章是对克拉拉作品的实例分析，借鉴新音乐学从社会性别与性征的分析方法，对其作品进行研究；第四章是文化内涵阐释，把克拉拉放在当时的社会背景下，考察她作为女性音乐家与男性音乐家不同的成功之路。

本文的结论是：对女性主义视角下克拉拉艺术成就的总结，肯定女性音乐家在音乐发展中具有的积极意义。

附：中央音乐学院博士研究生刘颖论文答辩会

答辩时间：2008 年 6 月

答辩地点：中央音乐学院 401 室

答辩委员会成员：

钟子林　中央音乐学院教授（主席）

姚亚平　中央音乐学院教授

周耀群　中央音乐学院教授

刘经树　中央音乐学院教授

孙绍光　海南大学教授

蔡良玉　中国艺术研究院音乐研究所研究员

答辩委员会秘书：周耀群

答辩结果：答辩委员会一致通过刘颖论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予刘颖博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

中国现代室内歌剧《命若琴弦》、《夜宴》音乐特色研究（提要）

博士学位申请人：娄文利
导师：李吉提

本文以瞿小松作曲的《命若琴弦》和郭文景作曲的《夜宴》这两部中国现代室内歌剧为研究对象，从结构特征、音响技术、人物塑造等几个方面。探讨其音乐部分的技术特点和艺术特色。

全文分为上、下两编，共六章，每编各三章。

上编主要讨论《命若琴弦》的音乐特色。第一章从戏剧和音乐两个方面探讨了该剧整体结构形态及主要结构力。第二章“音响技术和戏剧表现手段”，分析了节奏、节拍、多声技法等技术性问题和器乐音乐在歌剧中的戏剧表现手段；第三章“塑造人物的手法”解释了该剧塑造人物形象的整体思路，以及人声在塑造人物过

程中的作用。

下编主要讨论《夜宴》的音乐特色。第四章“整体结构形态及主要结构力”，认为该剧是一种“在两种时态陈述系统中同构比照”的戏剧结构，而《汉宫秋月》等几个主题、动机是全剧结构力。第五章第一节指出，该剧的组织形态、节奏节拍、多声技法、调式调性等技术手段，都体现出中国单声音乐思维的特点，并认为这一音响结构逻辑正是形成《夜宴》中国文人音乐特色的技术核心。第二节从歌剧器乐音乐特殊功能入手，分别分析了琵琶、打击乐器和管弦乐器的戏剧表现手段及价值；第六章集中讨论关于塑造人物的问题，认为“在合理定为基础上做动态处理”是其总体特征，而多元统一的唱腔风格、自如变化的表现形式，以及帮腔、重唱等多声手段的应用大大丰富了人声的戏剧表现力。

附：中央音乐学院博士研究生娄文利论文答辩会

答辩时间：2008 年 6 月 2 日

答辩地点：中央音乐学院 401 室

答辩委员会成员：

姚恒璐　中央音乐学院教授（主席）

钱亦平　上海音乐学院教授

高为杰　中国音乐学院教授

刘　霖　中央音乐学院教授

陈舟布　中央音乐学院教授

唐建平　中央音乐学院教授

答辩委员会秘书：冯建平

答辩结果：答辩委员会一致通过娄文利论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予娄文利博士学位。

土家族梯玛巫祀仪式音乐研究（提要）

博士学位申请人：刘　嵘
导师：田联韬

本文以土家族梯玛巫祀仪式音乐为研究对象。

学术界对梯玛巫祀仪式音乐的研究，主要是从艺术品种的角度，针对摆手歌、梯玛神歌进行分类描述，没有将其作为仪式音乐进行专题论述，在音乐形态方面的研究也相对薄弱。本文以仪式的眼光，将梯玛巫祀仪式中的音乐纳入仪式的整体视野中去研究，并将音乐形态方面的研究结果与土家族文化结合起来，因此对土家族仪式音乐的研究将起学术补白的作用。

本文第一章、第二章是对梯玛巫祀仪式音乐的宏观研究，探求其生存的文化生态环境，仪式分类以及仪式主持人梯玛当前的生存状况；第三章中，笔者选取了梯玛公祀和家祭中的代表仪式

类型进行音乐民族志个案实录，描述音乐在各类仪式中的情况；第四章是对仪式的音乐形态和地域音乐风格特征的分析；第五章将其与土家族其他民间巫祀仪式音乐进行比较，并对湘鄂西土家族民间巫祀仪式音乐文化进行类型分区；第六章分析梯玛巫祀仪式音乐的文化内涵和功能，并建构其时间、空间及隐喻的三维音乐体验模式；第七章研究梯玛巫祀仪式音乐的变迁和保护问题。

通过对土家族梯玛巫祀仪式音乐的个案研究，笔者认为，其音乐具有仪式的特质，音乐文化的变化体现了从仪式到展演的变迁过程。在现代化进程中，仪式是其作为非物质文化遗产活态生存的重要途径。虽然传统的巫祀仪式逐渐衰微，但音乐文化传统应该完全可以找到新的方式驻留下来。

附：中央音乐学院博士研究生刘嵘论文答辩会

答辩时间：2008 年 5 月

答辩地点：中央音乐学院 415 室

答辩委员会成员：

周青青　中央音乐学院教授（主席）

张振涛　中国艺术研究院研究员

褚　历　中央音乐学院副教授

钱　茸　中央音乐学院教授

项　阳　中国艺术研究院研究员

伍国栋　南京艺术学院教授

答辩委员会秘书：褚　历

答辩结果：答辩委员会一致通过刘嵘论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予刘嵘博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

瓦格纳《尼伯龙根的指环》音乐戏剧建构研究（提要）

博士学位申请人：白君汉
导师：余志刚

音乐—戏剧建构是《尼伯龙根的指环》音乐与戏剧要素结合的观念结构体系，本文是对这一建构的形成、建构整体形式、时间形式和诗话形式以及建构内涵进行的分析和阐述。

《指环》音乐—戏剧建构式瓦格纳对歌剧基本概念的创新，其思想来源有古希腊悲剧的精神、德国哲学和贝多芬的音乐观念；建构理想以拯救观念为中心：拯救个人、拯救民族精神和拯救历史；建构的现实起因是对歌剧现状不满、声乐与器乐戏剧风格的趋势和个人风格发展的要求。《指环》依靠音乐与戏剧要素相互支持的动态融合，形成了以音乐为内核戏剧为框架的整体建构形式，用音乐表达诗的戏剧意图和戏剧情

感，用主导动机网络的无终旋律造成音乐连贯统一。时间建构形式有音乐与戏剧情感延续，长时段中音乐与戏剧情境交叠，主观时间中音乐与戏剧仪式并行。诗化建构形式是词语—音乐的语言与和声、配器等管弦乐手法与戏剧自由想象的结合。通过建构形式实现"诗性意图"和整体艺术品的设想。

《指环》音乐—戏剧建构是音乐与戏剧要素动态的融合，戏剧性音乐与音乐文化的戏剧相互支持形成意义，具有诗化的品格，具有崇高和悲剧美内涵，其表达特征是以隐喻和象征打破神话与生活的界限，以重现强化整体统一，实现情感升华，使人达到幻想与忘我的境界。

附：中央音乐学院博士研究生白君汉论文答辩会

答辩时间：2008 年 6 月

答辩地点：中央音乐学院 401 室

答辩委员会成员：

钟子林　中央音乐学院教授（主席）

周耀群　中央音乐学院教授

刘经树　中央音乐学院教授

姚亚平　中央音乐学院教授

张　黎　中国社科院外国文学研究所研究员

刘雪峰　三联书店副编审

答辩委员会秘书：周耀群

答辩结果：答辩委员会一致通过白君汉论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予白君汉博士学位。

西藏昌都热巴艺术研究（提要）

博士学位申请人：王　华
导师：田联韬

本文是对西藏昌都地区热巴艺术活动的民族音乐学研究。热巴是以家庭流浪卖艺为谋生手段、家族传承为主、技艺高超、相对职业化的综合艺术活动、它主要包括鼓铃舞、杂技、对辩和表演剧、弦子歌舞等内容。由于是流浪性活动，它的流布较广，其中以昌都地区较为集中。

对于热巴活动的源流可以追溯到西藏的吐蕃时期，特别是佛教传入西藏以后。西藏第一所寺庙桑耶寺的建立，对于西藏文化的形成具有特殊意义；本文根据有关桑耶寺的记载和传说，以及西藏考古岩画等研究成果，对热巴活动的产生进行理性分析；并通过对佛教噶玛噶举派大师米拉热巴的传记，最终认为米拉热巴不是热巴的直接

创造者，热巴的直接创造者是西藏社会底层的流浪乞人。在形态分析部分，本文从音声的概念出发，将热巴活动中的音响分为人声和物声两个层面，以音乐为界限，将这两个层面中的音响划分为音乐的和非音乐的两个部分。

本文用模式比较、模式阐释、非模式状态分析等方法，阐释热巴与宗教之间的密切关系，针对西藏这个特殊地理人文环境下产生的文化现象，模式分析法是一种比较适合的研究方法之一。

家族是西藏社会组织从历史上一直沿袭的基本的社会组织方式。热巴以家族组织为单位，进行自己的传承表演活动，世代延续达数百年之久，牢靠的血亲和姻亲关系是主要原因之一。热巴的历史性、流浪性、职业性使其以开放性的态度接纳、吸收和融合着多种文化形式的元素，并最终形成了西藏以音乐、舞蹈、剧情、表演等多元表演形式为一体的、较具代表性的艺术形式、

附：中央音乐学院博士研究生王华论文答辩

答辩时间：2008 年 5 月

答辩地点：中央音乐学院 401 室

答辩委员会成员：

周青青　中央音乐学院教授（主席）

伍国栋　南京艺术学院研究员

张振涛　中国艺术研究院研究员

褚　历　中央音乐学院副教授

周润年　中央民族大学教授

钱　茸　中央音乐学院教授

答辩委员会秘书：钱　茸

答辩结果：答辩委员会一致通过王华论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予王华博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

汉斯·维尔纳·亨策交响乐创作研究（提要）

博士学位申请人：冶鸿德
导师：姚恒璐

汉斯·维尔纳·亨策（Hans Werner Henze，1926）是二战后德国最重要的作曲家之一，在20世纪的西方音乐史上，亨策也是一个比较独特的大师。他不以技法的激进而著名，也难以归为某一具体的音乐流派。其音乐创作不拘绳墨，熔各种风格于一炉，在博采众长的基础上形成了自己独特的风格。

10部交响曲在亨策的音乐创作中占有重要地位，创作的年代跨越了半个多世纪。在他的交响曲中，中世纪的古朴与20世纪的激进、民间音乐的随意与专业创作的雕琢、意大利式的华美与德国式的理性、西欧的典雅与南美的粗犷、社会革命的激烈与人文思考的深沉……各种不同时空的因素交织融合、浑然一体。在创作技法、音

乐风格、美学理念上都形成了极富个性的特征。

本课题以亨策的10部交响曲为研究对象，对它们的各种表现要素做了概括性的技法分析，并对具有代表性的3部交响曲进行了全面的作品分析。在此基础上，对亨策交响曲创作中的人文背景和美学观念做了探究。论文由导论、正文和结论组成。在导论中，对选题的意义、研究思路及亨策的生平和音乐创作进行概述说明。正文分为三个部分：第一部分对横测交响曲的音高结构、和声技法、复调技法、节奏节拍、配器特点、曲式结构等技法要素做了较深入系统的研究；第二部分则对具有代表性的第三、第六和第九交响曲进行了全面的作品分析；第三部分则是在技法分析的基础上对亨策交响乐进行综合研究：首先，对亨策交响曲创作中的“泛技法”风格做研究；其次，分析其交响乐中文学、戏剧化因素的渗透，并对作品中体现出来的“音乐与政治”思想及现实主义倾向作深入分析；最后，对亨策音乐创作的美学观念进行较详细的介绍。结论部分是对亨策交响曲的总体评价。

附：中央音乐学院博士研究生冶鸿德论文答辩会

答辩时间：2008年6月2日

答辩地点：中央音乐学院401室

答辩委员会成员：

李吉提　中央音乐学院教授（主席）

高为杰　中国音乐学院教授

陈丹布　中央音乐学院教授

唐建平　中央音乐学院教授

答辩委员会秘书：唐建平

答辩结果：答辩委员会一致通过冶鸿德论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予冶鸿德博士学位。

音乐活动家吕骥及其历史贡献（提要）

博士学位申请人：魏　艳
导师：汪毓和

吕骥是我国近现代著名的革命音乐家，长期担任音乐界重要领导职务的音乐活动家。吕骥的音乐活动广及音乐创作、音乐教育、音乐理论及音乐组织领导工作等多方面内容，在长达半个多世纪的音乐生涯中，吕骥始终将自己的音乐活动与中国人民的解放运动和社会主义建设事业紧密联系，为我国音乐事业的建设和发展做出了突出的贡献，在我国近现代音乐史上具有重要地位和影响。

本文通过全面、系统的考察吕骥的音乐活动，总结其为推动我国音乐建设事业所做出的多方面努力和成就，最终客观地评价其历史贡献与影响。

全文分四章。第一章，对吕骥的音乐艺术历程进行概要性介绍；第二章，阐述吕骥的音乐创作思想，集中分析其代表性群众歌曲和大合唱《凤凰涅槃》等音乐作品的艺术特点；第三章，梳理吕骥新中国成立前和成立后的音乐教育活动，分析其音乐教育工作特点及成就；第四章，结合吕骥有关理论的主张，对他在新中国成立前和成立后担任中国音协主席两个时期的音乐组织工作进行综合研究，力图对其开展的重要音乐活动进行较系统的梳理和概括。

结论部分，在综合论文主体论述基础上，结合中国近现代音乐发展的社会历史背景，总结吕骥对中国音乐建设事业的贡献和影响，分析其成就和不足。

附：中央音乐学院博士研究生魏艳论文答辩会

答辩时间：2008 年 6 月 2 日

答辩地点：中央音乐学院 401 室

答辩委员会成员：

梁茂春　中央音乐学院教授（主席）

俞玉姿　中央音乐学院教授

钟子林　中央音乐学院教授

伍雍谊　中国音乐家协会

向延生　中国艺术研究院音乐研究所研究员

居其宏　南京艺术学院教授

答辩委员会秘书：项筱刚　中央音乐学院讲师

答辩结果：答辩委员会 5 票通过、1 票未通过魏艳论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予魏艳博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

约翰·科瑞格利亚诺第一交响乐创作研究（提要）

博士学位申请人：张　帅
导师：叶小纲

20世纪60年代中期开始，在先锋派音乐热潮中成长起来的美国作曲家们，仿佛重新发现了调性的珍贵。普通听众对现代音乐在相当长一段时间内冷漠，使作曲家们逐渐开始回归调性的尝试。在经历过轰轰烈烈的简约主义和新浪漫主义浪潮之后，如今美国的专业音乐创作，呈现出各式各样的折中主义特点，进一步扩展了音乐的表现力；同时，为大众而不是为理论家和同行创作音乐的理念，使作曲家们更加注意作品的旋律性和易理解性。而科瑞格利亚诺正是这些作曲家中的代表人物。

出生于1938年的约翰·科瑞格利亚诺（John Corigliano）是美国当代最杰出的主流作曲

家之一。在他的音乐中总是包含了各种各样的全异因素。全音阶、质朴的三和弦、无调性、音簇结构、十二音、有控制的偶然音乐、猛烈的不规律重音、不谐和先锋派音响等，并广泛取材自欧洲传统音乐，使作品呈现出缤纷的色彩。

本文针对科瑞格利亚诺的《第一交响乐》展开全面的技术分析。这部作品是作曲家创作成熟期的代表作，在其作品列表中具有里程碑意义，也比较全面地体现出作曲家的创作特点。

全文共分五章。在第一章中，对作曲家的创作进行总体上的介绍和梳理；第二章是对作曲家创作理念和风格定位的研究，作为对技术分析的辅助和补充；在第三章和第四章中对《第一交响乐》进行了综合分析；在第五章中，归纳了研究成果并做出结论。

附：中央音乐学院博士研究生张帅论文答辩会

答辩时间：2008 年 5 月

答辩地点：中央音乐学院教学楼七层

答辩委员会成员：

唐建平　中央音乐学院教授（主席）

陈丹布　中央音乐学院教授

秦文琛　中央音乐学院副教授

姚恒璐　中央音乐学院教授

高为杰　中国音乐学院教授

张大龙　首都师范大学音乐学院教授

答辩委员会秘书：陈丹布

答辩结果：答辩委员会一致通过张帅论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予张帅博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

拉维·香卡艺术实践中的印西音乐文化交融（提要）

博士学位申请人：张玉榛
导师：陈自明

拉维·香卡（RaviShankar）是印度著名的西塔尔琴演奏家、作曲家。他继承了印度传统音乐的精髓，以独特、高超的演奏技巧和非凡、聪颖的创作才能享誉全球。

本文从资料入手，以拉维·香卡77年的艺术生涯为研究主线，考察了其艺术风格的形成及其特征规律。重点以拉维·香卡与西方诸位音乐家合作的音乐历程作为本文研究的主要切入点，通过对其交融作品的音乐本体分析，归纳在印度与西方音乐文化交流与发展中相互影响之因素；总结印度与西方音乐文化交融的特性；探讨拉维·香卡艺术实践中印（度）西（方）音乐文化交融不同时期的变迁。

全文共分为八个部分。导论之后，第一章是对拉维·香卡艺术生涯的整体概述。第二章针对拉维·香卡与诸位西方音乐家合作的作品进行音乐本体分析。第三章阐述了拉维·香卡印西音乐文化交融的审美倾向和思想根源。第四章归纳总结了拉维·香卡艺术实践中的印西音乐文化交融的风格特征。第五章论述了拉维·香卡印西音乐文化交融的观念。第六章从文化和音乐两个方面提炼出拉维·香卡印西音乐文化交融的特性。结语部分论述了拉维·香卡作为印度非官方文化大使在世界范围内传播印度音乐的史实，意在给予中国民族音乐发展之启迪。

本文研究结论：拉维·香卡艺术实践中的印度与西方音乐文化交融特征是：（1）“传播式”的历史演进轨迹；（2）“拓宽式”的多元文化情态；（3）“交融式”的递进态势。

附：中央音乐学院博士研究生张玉榛论文答辩会

答辩时间：2008 年 5 月

答辩地点：中央音乐学院 415 室

答辩委员会成员：

俞人豪　中央音乐学院教授（主席）

陈铭道　中国音乐学院教授

管建华　南京师范大学音乐学院教授

张伯瑜　中央音乐学院教授

安　平　中央音乐学院副教授

李　昕　中央音乐学院副教授

答辩委员会秘书：周　姗

答辩结果：答辩委员会一致通过张玉榛论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予张玉榛博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

中国动画电影音乐艺术特征发展研究（1989年以前大陆部分）（提要）

博士学位申请人：程兴旺
导师：汪毓和

本文以1989年以前中国内地的动画电影音乐为研究对象，用历史与逻辑、理论与实践、知识性与思想性统一的方法进行思性探索，归纳总结了中国动画电影音乐艺术发展规律。

本文分为五章。第一章（1949年以前）滥觞时期，时代性、儿童性、民族性，成为该时期动画电影音乐的基本艺术属性，“救亡”意识是其内容的精神指向。第二章（1949—1956）初创时期，在承续前基本艺术属性的同时，“救落后”为其精神内核。第三章（1957—1966）第一高峰期，举起动画电影的“中国学派”旗帜。

同时，延续前期“救落后”的精神内质。第四章（1966—1976）低谷时期，复杂的主流意识形态与社会深层的“救亡后”意识相呼应，一定程度上导致该时期动画电影音乐基本特征走向“单一化模式”和“创新的感性样式”。第五章（1977—1989）第二高峰期，解放思想，改革开放，“四个现代化”的主流意识与“救亡后”潜意识的再呼应，以新的动画电影音乐观，催生了动画电影音乐的语言性“言语”，促进了中国动画电影音乐新发展。

结论：第一，概括性阐释1989年以前中国动画电影音乐艺术特征发展规律。第二，以现代性视角，阐释中国动画电影音乐民族化问题。第三，探寻动画电影音乐本体特征，并指出动画电影音乐特性在于音乐与影像、语言、音响的纵横复杂的关系之中，在于视听感性逻辑的合“度”性之中。

附：中央音乐学院博士研究生程兴旺论文答辩会

答辩时间：2008年5月30日

答辩地点：中央音乐学院405室

答辩委员会成员：

梁茂春　中央音乐学院教授（主席）

戴嘉枋　中央音乐学院教授

张　前　中央音乐学院教授

李淑琴　中央音乐学院副教授

高为杰　中国音乐学院教授

朱天炜　中国电影资料馆研究馆员

答辩委员会秘书：李淑琴

答辩结果：答辩委员会一致通过程兴旺论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予程兴旺博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

频谱音乐的组织结构（提要）

博士学位申请人：肖武雄
导师：徐孟东

本篇论文的目的是为了研究频谱音乐的组织结构，论文以第一代频谱乐派作曲家杰勒德·格瑞瑟、提斯坦·缪哈耶的作品为研究重点，辅助于第二代已经具有国际影响的“后频谱”作曲家的作品为佐证，深入探讨他们作品中反映出来的声学原理；借助电子仪器、电脑频谱分析来揭示构成这些作品的声音本质；探求他们把声学、电子理论运用于常规传统乐器的经验成果，并按照人们习惯的音乐“术科”分类标准，进行归纳、综合出频谱音乐旋律形态、和声建构、复调特征、曲式原则、配器原则等方面的“新”成果，总结出频谱音乐作品的组织结构特性。

文本结构分为上、下两篇。其中上篇为理论

建构与运用，分为：频谱基础、泛音的作用、音乐的结构力因素、频谱音乐的音高素材、频谱音乐的声音合成原理五章内容；下篇为实例求证，按照音乐“术科”分类标准归纳出六章内容。同时附有十二个附录，涉及计算公式、实验数据、频谱语图、相关定律、谱例图形和作曲家作品索引信息，它们是论文论证的重要论据，其中出现了音乐家们较少涉及的数理、声学专业术语，它们同样是不可省略、科学的推理依据。

附：上海音乐学院博士研究生肖武雄论文答辩会

答辩时间：2008年6月

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：

杨立青　上海音乐学院教授
郭文景　中央音乐学院教授
朱世瑞　上海音乐学院教授
何训田　上海音乐学院教授
贾达群　上海音乐学院教授
林　华　上海音乐学院教授

答辩委员会秘书：王　澍　上海音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过肖武雄论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予肖武雄博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

解读数字“三”在朱践耳音乐创作中的结构意义和象征意义（提要）

博士学位申请人：赵　光
导师：赵晓生

朱践耳的音乐创作可以说是中国当代音乐创作发展历程的一个缩影，他的创作探索变化的过程是基于中国现当代社会背景的跌宕起伏、风云多变的历史大背景之上的。

本文以作曲数理逻辑分析为切入点，以文化内涵分析为背景，就朱践耳音乐创作中数字“三”的兴趣点及其所反映出来的习惯性笔触，乃至深刻的心理因素，展开深入细致的分析。主要聚焦在作品中先后出现的“三音动机”、“核心三音列”，它们在朱践耳作品中具有重要的结构音乐的作用。其“核心三音列”是基于西方现代十二音序列技法基础之上，并结合中国民间音调五

声化特点，将“核心三音列”在作品中赋予“动机化”特征，尤其是将“核心三音列”赋予“语调化”特征，这凸显了朱践耳对西方十二音技法的一种创造性突破。本文另一主要部分是对朱践耳作品中数字“三”所体现出的“象征”意义进行剖析。首先表现出来的是“核心三音列”被赋予了象征性内涵，包括哲理性和情感性层面。在其《第六交响曲“3Y”》、《第七交响曲——天籁、地籁、人籁》中，无论其曲名及结构布局，作曲家都营造了数字“三”的哲学意象空间，这是建立在中国哲学思想的内涵之上并具体反映在作品当中的。在《第八交响曲“求索”》中，其语调化“核心三音列”是以作曲家名字的汉语拼音声调设计出来的，这个极具象征意义的符号贯穿于作品之中，象征着一个“探索者”“上下求索”的曲折历程。在整个作品链中，无论是语调化“核心三音列”的贯穿出现，还是数字“三”的象征意义的延续发展，它们都有着较为清晰的脉络。

附：上海音乐学院博士研究生赵光论文答辩会
答辩时间：2008 年 6 月
答辩地点：上海音乐学院
答辩委员会成员：

林　华　上海音乐学院教授
高为杰　中国音乐学院教授
杨立青　上海音乐学院教授
徐孟东　上海音乐学院教授
何训田　上海音乐学院教授
朱世瑞　上海音乐学院教授

答辩委员会秘书：王　澍　上海音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过赵光论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予赵光博士学位。

武满彻和声技法研究（提要）

博士学位申请人：王　萃
导师：樊祖荫

武满彻是20世纪中期以来，亚洲最具代表性的作曲家之一。作为一位日本作曲家，武满彻跨越了东西方两种音乐文化传统，走出了一条属于自己的“个性之路”。对其独树一帜的音乐语言的研究，特别是对其和声技法的研究，无疑是对武满彻作曲技法进行深入研究的重要内容之一，也将会对中国当代音乐的创作理论和实践提供有益的启示。

本文分上、中、下三篇，上篇对武满彻的音高组织材料（音列、音阶）的使用、和弦构成、和声序进以及和声在色彩与张力上的处理方法等方面，进行了系统性地梳理与归纳。通过对武满彻代表性作品和声技法的分析，力图揭示他的音

乐作品如何在现代与传统的融汇中，在东、西方的对话与融合的时代背景下，形成了独具个性的和声语言。中篇对武满彻不同时期的三首作品进行了综合性分析和研究。下篇在和声音响的协和与不协和的相对性、和声紧张度的控制、和声色彩的个性追求、声部序进的非理性运动、和声逻辑脱离开功能和声后的结构布局等方面，对20世纪和声技法进行了总体阐述；进一步探索武满彻的音乐创作与东西方音乐传统之间，以及同时代其他作曲家之间的联系；更加深入地认识武满彻和声技法的传承性和独创性。总之，通过对武满彻和声技法本体的分析及相关的比较研究，旨在说明武满彻在多元的文化背景下，走出地域、民族的局限而融入世界音乐的先端；在纷纭浩瀚的音乐流派中，找到作曲家音乐创作的“个性坐标”。

附：上海音乐学院博士研究生王萃论文答辩会
答辩时间：2008年6月
答辩地点：上海音乐学院
答辩委员会成员：

林　华　上海音乐学院教授
彭志敏　武汉音乐学院教授
徐孟东　上海音乐学院教授
赵晓生　上海音乐学院教授
张　巍　上海音乐学院教授
朱世瑞　上海音乐学院教授

答辩委员会秘书：王　澍　上海音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过王萃论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予王萃博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

阿伦·福特音级集合理论研究（提要）

博士学位申请人：王中余
导师：贾达群

在音乐理论文献中，音级集合理论这一概念有三种不同的所指：第一种特指《无调性音乐结构》这本著作所代表的观点；第二种是指阿伦·福特自1964年以来在系列著作与文章中所阐述的理论；第三种泛指所有与音级集合理论有关的理论与观点。

本文依托对第三种“所指”的了解，对第二种“所指”，即福特本人的音级集合理论展开研究。本文尝试回答以下一组问题并以如此的逻辑行文：福特音级集合理论是什么？如何运用？怎样形成？如何发展？有效性何在？合理性如何？什么促成了福特理论？其价值意义体现在哪些方面？本文由引言、正文、结语三部分组成，

正文分四章。第一章对福特三篇“理论类”音级集合文献，即《音乐集合复合型理论》、《无调性音乐结构》、《音级集合类属与现代和声种类的来源》进行要点概括；第二章从“福特之前”、“福特本人”、“其他理论家”三个角度梳理福特音级集合理论形成发展的脉络；第三章从“分析对象”、“分析效能”两个角度探讨福特音级集合理论的有效性并讨论福特截段取样观念与方法的合理性；第四章从“无调性音乐的研究”、“福特的生平及研究领域”两个角度探究福特理论的形成原因，从“理论”、“分析”两个角度归结福特音级集合理论的价值意义。本文的研究不仅可以加深对福特音级集合理论的认识，为现实的音乐分析实践提供具体的技术指导，对其他一些现代音乐分析方法或理论的个案研究与比较研究提供参照，而且，这一研究的成果可能对音乐创作也有所启示。

附：上海音乐学院博士研究生王中余论文答辩会

答辩时间：2008 年 6 月

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：

钱亦平　上海音乐学院教授

彭志敏　武汉音乐学院教授

杨立青　上海音乐学院教授

徐孟东　上海音乐学院教授

林　华　上海音乐学院教授

朱世瑞　上海音乐学院教授

答辩委员会秘书：王　澍　上海音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过王中余论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予王中余博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

约翰·科瑞里亚诺管弦乐写作技术研究（提要）

博士学位申请人：郭　鸣
导师：杨立青

本论文选择当今仍活跃于国际乐坛的美国作曲家约翰·科瑞里亚诺（John Corigliano，1938—　）的6部乐队作品为研究对象，并结合其在文化背景、美学观念、审美趣味等方面的形成，以及由上述因素所导致的作曲技法为视角，发掘其管弦乐配器法的“继承”与“发展”。并通过具体写法的“透视”与“分析”，对科氏在6部乐队作品中的音色、织体及具体的配器手段等方面进行梳理与研究，从而取得相应的结论。

论文由导论、正文及结论组成。在导论中，首先对论文选题的缘起及本论题的意义做了简要的论述，并对美国当代音乐中“回归”现象做了概括性的梳理，同时对6部乐队作品的研究文

本做了概况的介绍。正文由五个章节组成，前三个章节主要是对6部乐队作品的横向音高结构与织体、纵向和声结构以及复调结构与织体等诸因素分别进行了研究。在上述作曲技法的基础上，对各种技法的相互渗透、相互融合、相互对比也做了较为深入的分析，并归结出这些技法导致的织体的形成、音色的处理等直接影响管弦乐配器风格的各种因由。第四、五章是在前三章的基础上从宏观上对乐队的编制、乐队的摆放位置及多维声向的形成与意义做出详细的研究与论述。随后又在微观上对管弦乐配器中特殊演奏法的运用，不同音区的运用与处理，以及纵向多声部结构中的配器特征等方面也做了较为翔实的分析与论述。在结论中，对科瑞里亚诺6部交响乐作品的技法特征、管弦乐配器的风格特点及形成其风格诸因素的缘由做了概括的总结。

附：上海音乐学院博士研究生郭鸣论文答辩会

答辩时间：2008年6月

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：

林　华　上海音乐学院教授（主席）

杨　青　首都师范大学教授

朱世瑞　上海音乐学院教授

徐孟东　上海音乐学院教授

贾达群　上海音乐学院教授

张　巍　上海音乐学院教授

答辩委员会秘书：沈　叶　上海音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过郭鸣论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予郭鸣博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

纪尧姆·德·马肖的《圣母弥撒》

博士学位申请人：伍维曦
导师：陶　辛

本文以中世纪晚期法国“新艺术”代表作曲家纪尧姆·德·马肖的《圣母弥撒》为研究对象，通过对作品的音乐形态的分析和对相关的文化因素的研究，揭示了作品所包含的重要的文本特征和丰富的文化信息，论证了《圣母弥撒》在西方音乐史上的里程碑意义以及在多个层面的体现，同时也对作品的文本要素和文化因素之间的相互关系以及如何在音乐史学的框架下认识和理解这部作品进行了探索。

本文由导言、结语和四个部分组成，导言：对本文的选题依据、研究意图、研究方法和文献情况的概述。第一部分：作曲家和作品。介绍了马肖的生平和创作概况以及《圣母弥撒》的产

生背景、手稿和版本情况及研究现状。第二部分：文本分析。在"新艺术"音乐形态的背景中，分析《圣母弥撒》各部分的内部结构，并在此基础上，从三个不同的角度对作品的文本特性加以解读。第三部分：文化研究。联系《圣母弥撒》所产生的宏观历史背景与马肖的个人经历，研究作品的创作动机、情感内涵、时空环境等文化因素。第四部分：总结与思考。分别从不同的层面评价了《圣母弥撒》在音乐史上的地位和意义，同时对其文本要素和文化因素的相互关系从历史哲学的角度进行了阐发和解释。余论：指出从本论文所引出的后续研究的课题。

附：上海音乐学院博士研究生伍维曦论文答辩会

答辩时间：2008 年 6 月

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：

钱亦平　上海音乐学院教授（主席）

彭志敏　武汉音乐学院教授

杨燕迪　上海音乐学院教授

陈鸿铎　上海音乐学院教授

沈　旋　上海音乐学院教授

孙国忠　上海音乐学院教授

答辩委员会秘书：王丹丹　上海音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过伍维曦论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予伍维曦博士学位。

微变奏——简约主义作曲技术之纲（提要）

博士学位申请人：顾之勉
导师：杨立青

微变奏是通过本人对简约主义音乐作曲技法的研究、归纳而提出的一个关于作曲技法的新概念。论文试图通过对于微变奏概念与简约主义音乐美学思想之关系的探讨及对于微变奏技法在简约主义音乐作品中的实际运用等证明了微变奏概念提出的合理性。除序言和后记外，论文由四个部分组成：一、简约主义音乐。二、微变奏。三、微变奏在简约主义音乐中的运用。四、结论。在第一部分“简约主义音乐”中，就简约主义美学思想和创作观念形成的背景及始源进行了探讨。第二部分“微变奏”包括了微变奏与传统变奏之异同，微变奏与简约主义美学思想之关联，微变奏之定义及微变奏之类型等内容。第

三部分“微变奏在简约主义音乐中的运用”是本论文的核心部分，该部分以微变奏的七个类型为线索，对简约主义代表性作曲家作品中微变奏技法运用的实例进行了分析论证，实际例证涉及独奏《钢琴相位》，重奏《弦乐四重奏》，室内乐《城市生活》及管弦乐《乐队和声学》等体裁，也包括预制音乐磁带《纽约对位》、合成器《剑鱼座》及响棒古巴民间乐器《为木制乐器而作的音乐》等形式。第四部分为“结论”，是对前面三个部分的论证的总结。事实证明，简约主义作曲家作品中七个类型的微变奏技法，这些实例不仅能够证明微变奏概念的成立，同时也能够证明微变奏作为简约主义作曲技术之“纲”的含义。该部分同时就微变奏概念对于教学与创作等的现实意义进行了相关论述。

附：上海音乐学院博士研究生顾之勉论文答辩会

答辩时间：2008 年 6 月

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：

贾达群　上海音乐学院教授（主席）

高为杰　中国音乐学院教授

何训田　上海音乐学院教授

林　华　上海音乐学院教授

赵晓生　上海音乐学院教授

朱世瑞　上海音乐学院教授

答辩委员会秘书：王　澍　上海音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过顾之勉论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予顾之勉博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

感性声音结构并审美判断形成的感性契机研究（提要）

博士学位申请人：吴　佳
导师：韩锺恩

本文主要针对音乐审美中的感性聆听方式、感性能力以及有效的审美判断所需具备的感性要素展开研究。其中主要涉及以下几个问题：音乐体验作为一项纯感性活动，感性在其中是否有能力完整而有序地把握声音的进展？如果感性有这样的能力，那么它是先验的还是经验的？感性先验能力与感性经验之间又有怎样的关系？进而，对于有效的审美判断而言，主体需要具备怎样的感性能力，或者说，感性需要具备怎样的关键要素才能准确地切入音乐作品并合理地统摄声音的进展？

论文针对感性组织和结构声音的能力展开研究，并探讨了感性先验与感性经验的关系以及通

过具体音乐作品研究二者共同作用下所导致的感性结构化体验过程。

在吸收康德先验感性论的成果基础上，本文研究了听觉感性中的先验能力及表现方式；在借鉴康德对想象力和统觉等知性能力的研究上，本文分析了结构化感性体验过程之后，音乐意义是如何获得的；在参照康德对判断形成的逻辑机能的归纳以及“审美四契机”的基础上，本文在音乐审美的范畴中提出了感性契机的假说。提出了“感性声音结构”这一具有原创性的术语，它对于本文的研究起到了关键意义。本文在针对感性声音结构和音乐审美判断形成的感性契机研究之后，得出的结论为：音乐审美是建筑在感性声音结构基础上的结构化审美体验过程，同时在想象力和统觉的综合作用下，最终获得有效的音乐审美判断。

附：上海音乐学院博士研究生吴佳论文答辩会

答辩时间：2008年6月17日

答辩地点：上海音乐学院新大楼（中603）

答辩委员会成员：

杨燕迪　上海音乐学院教授（主席）

宋　瑾　中央音乐学院教授

钱亦平　上海音乐学院教授

陶　辛　上海音乐学院教授

沈　旋　上海音乐学院教授

孙国忠　上海音乐学院教授

答辩委员会秘书：高贺杰　上海音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过吴佳论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予吴佳博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

东亚三国近现代音乐变迁的比较研究（提要）

博士学位申请人：刘贞银［韩］
指导教师：杨燕迪

本文旨在研究自19世纪末以来东亚三国（中国、日本、韩国）的音乐所发生的变化，进而试图证明：这些变化导源于各国文化与西方文化的交互作用。西方音乐对东亚三国的强大影响促使这些国家对本土传统作出重新解释。对“现代性”和“民族性”的双重诉求导致东亚三国的音乐创作出现了新的趋向。

非西方文化中的音乐转型不是“西方化”，这是个讨论激烈却又悬而未决的争端。鉴于西方音乐对东亚诸国所发生的强大影响，以布鲁诺·内特尔（Bruno Nettl）为代表的学者将东亚音乐

的转型称为“西方化”。但笔者以为：“西方影响”与“西方化”当是两个不同的概念。

第一章：对民族身份的诉求和对西方音乐的兴趣，主导了东亚三国20世纪音乐创作的“现代性”和“民族性”是东亚三国音乐发展的两个轴心，且在20世纪下半叶更为凸显。

第二章：西方的古典和浪漫主义音乐在20世纪初曾对亚洲的传统音乐发生强烈影响。但“西方元素”和“传统元素”在该时期的作品中基本处于并置状态，并未真正得以融合，随着20世纪下半叶西方现代音乐技法和观念的传入，亚洲作曲家找到了新的资源，使探索本民族新音乐的步伐更进一步。

第三章：选取东亚三国有代表性的作曲家和作品——日本作曲家武满彻的《十一月的阶梯》、韩国作曲家尹伊桑的《礼乐》、中国作曲家朱践耳的《第四交响曲》——对上述倾向作举证研究。

附：上海音乐学院博士研究生刘贞银论文答辩会

答辩时间：2008年1月25日

答辩地点：上海音乐学院教学楼贵宾室

答辩委员会成员：

钱亦平　上海音乐学院教授（主席）

梁茂春　中央音乐学院教授

赵维平　上海音乐学院教授

沈　旋　上海音乐学院教授

孙国忠　上海音乐学院教授

韩锺恩　上海音乐学院教授

秘书：梁　晴

答辩结果：答辩委员会一致通过刘贞银论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予刘贞银博士学位。

“八角鼓曲种系统”音乐研究（提要）

博士学位申请人：王宇琪
指导教师：江明惇

“八角鼓曲种系统”是在清代特定的社会环境、长期的历史发展中逐渐形成的曲种系统。它所包含的曲种众多，内涵丰富。各曲种不仅表现出鲜明的地域特点，亦在音乐形态方面存有诸多共性，使“八角鼓曲种系统”以其独特的面貌在我国曲艺音乐中独树一帜。

本篇论文由引言、上编、下编、结论四个部分构成。

引言部分对“八角鼓”、“八角鼓曲种”、“八角鼓曲种系统”三个概念分别正名，阐明本文的研究目的、意义、研究方法以及相关的研究成果与研究现状。

上编是“八角鼓曲种系统”总述。第一章

分析北京八角鼓形成的社会、艺术根源以及直接动因；第二章对北京八角鼓的最早形式“岔曲”的产生进行论证，分析其形态特征；第三章通过纵向的梳理，阐明岔曲向牌子曲发展的不同阶段；第四章探讨“八角鼓曲种系统”的形成及其共性特征。

下编是代表性曲种和曲牌的分述。第五、六、七章分别就单弦牌子曲、兰州鼓子、南阳大调曲子在文化环境、历史发展、场合、表演环境、音乐特征方面进行横向的分析与比较，论述曲种音乐特征的具体体现及成因。第八章选择【曲头】、【罗江怨】、【剪靛花】三个代表性曲牌，将其在不同曲种中的具体运用进行对比，进一步论述曲种音乐形态特征的形成规律。

结论部分就曲种音乐特征的形成以及“八角鼓曲种系统”在我国清中期以来曲艺音乐中的影响进行归纳。

附：上海音乐学院博士研究生王宇琪论文答辩会

答辩时间：2008 年 6 月 16 日

答辩地点：上海音乐学院新大楼（中 603）

答辩委员会成员：

陈应时　上海音乐学院教授（主席）

王耀华　福建师范大学音乐学院教授

黄　白　上海音乐学院教授

黄允箴　上海音乐学院教授

赵维平　上海音乐学院教授

郭树荟　上海音乐学院教授

答辩委员会秘书：戴　微　上海音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过王宇琪论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予王宇琪博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

西方作曲家的社会身份研究（提要）

博士学位申请人：夏滟洲
指导教师：杨燕迪教授

本论文旨在研究西方作曲家的社会地位。导言对所选择论题从研究目的与意义、国内外就此论题展开相关研究的已有成果及得失，作出评价。随后的章节基于一种音乐社会史的断代而展开，共分三章。

第一章，围绕“自由七艺”的重要性、音乐在教会仪式中的功能和日常生活中的世俗音乐几方面，论文首先论述了音乐在中世纪文化中的地位和角色，并分析了上述音乐活动中音乐家的不同及其所具有的角色。

第二章，从文艺复兴早期到巴洛克时期。音乐演出由原先的教堂延伸到了世俗的宫廷，宫廷贵族擅用的音乐赞助制度促进了西方音乐的发展

并参与了社会的构建。宫廷形成的赞助制，使音乐和作曲作为一种职业，得到西方社会认可。

第三章，在“现代性”形成初期条件下，艺术的自律和音乐的独立，器乐跃居统治地位，作品概念主导等，这些因素使音乐的文化地位上升至从未有过的高度，终于使现代意义上作曲家身份确立定型。在18世纪末期到贝多芬生活的时代，清晰地反映了作曲家身份的变化过程。总体上，贵族赞助制开始衰落，但还没有完全退出。海顿延续了传统贵族赞助制，莫扎特遭遇了体制过渡阶段中必然会有的尴尬，贝多芬则圆熟地利用了贵族赞助与市场的好处，实现了作为作曲家在人格和经济上的独立自主，现代意义上的作曲家成型。

附：上海音乐学院博士研究生夏滟洲论文答辩会

答辩时间：2008 年 1 月 4 日

答辩地点：上海音乐学院贵宾室

答辩委员会成员：

钱亦平　上海音乐学院教授（主席）

姚亚平　中央音乐学院教授

孙国忠　上海音乐学院教授

韩锺恩　上海音乐学院教授

沈　旋　上海音乐学院教授

陶　辛　上海音乐学院教授

秘　书：梁　晴　上海音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过夏滟洲论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予夏滟洲博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

明清音乐记录特征研究（提要）

博士学位申请人：李 颖
导师：郑锦扬

明清时期是中国古代音乐繁荣发展、空前普及的阶段，也是中国音乐史上至今留下最多音乐记录的时期。明清音乐记录作为中国古代音乐记录的集大成者，是明清音乐文化的重要组成部分。本文在已有相关研究成果的基础上，以明清音乐资料为研究依据，将明清音乐记录分为乐谱记录与音乐录制两大类别，对明清音乐记录的这两大类别的特征进行论述，对明清音乐记录的传播特征进行探讨，从社会环境、技术条件、音乐发展、文化内涵、国际交流等角度对形成特征的原因加以分析，试图对明清乐谱的规模、种类、记法、记录思维；音乐录制在清末中国的使用与产生的作用；明清音乐记录的历史地位；明清时

期中外音乐记录的交流与影响；明清音乐记录与明清社会文化、音乐艺术、科技发展以及国际格局的关系等问题形成系统认识。力求较为全面地展现明清音乐记录的面貌，较深入地了解明清音乐记录的成就，以及明清音乐记录与特定文化背景的历史联系等，以此从音乐记录的角度更全面地认识明清音乐文化。

附：福建师范大学博士研究生李颖论文答辩会

答辩时间：2008 年 5 月

答辩地点：福建师范大学音乐学院 202 教室（旗山校区）

答辩委员会成员：

陈应时　上海音乐学院教授（主席）

张振涛　中国艺术研究院研究员

曾遂今　中国传媒大学教授

叶松荣　福建师范大学教授

马　达　福建师范大学教授

萧　梅　上海音乐学院教授

孙晓辉　武汉音乐学院教授

答辩委员会秘书：陈明霞　福建师范大学

答辩结果：答辩委员会一致通过李颖论文答辩，并建议福建师范大学授予李颖博士学位。

明清南音传本曲牌研究（提要）

博士学位申请人：张兆颖
导师：王耀华

相对于南音悠久的历史、丰富的传统，我们目前有关南音历史溯源、历史发展方面的研究仍是相对薄弱，成果相对匮乏。造成这一现象的一个重要客观原因，是长期以来南音曲谱等音乐历史文献的严重缺失，即使是相关的文字记载，在地方志、诗歌集等其他历史文献中也难寻到。

《明刊三种》（包括《新刻增补戏队锦曲大全满天春》、《精选时尚新锦曲摘队》、《新刊弦管时尚摘要集》）、《袖珍写本道光指谱》和《清刻本文焕堂指谱》是近年来陆续被发掘并公之于世的明清南音历史传本，加上较早见诸于世的清末印本《泉南指谱重编》，都具有很高的艺术、文化和学术价值。它们的出现使得追溯南音历史发展的研究，特别是明清时期以来南音历史

的发展有了新的、重要的依据和基础。

鉴于此，本文选择上述传本为研究对象，以曲牌为研究主体，对南音曲牌体音乐构成要素“塔式结构”进行解读；对明清传本曲牌和滚门存在情况进行全面梳理和分析；对明清传本曲牌和滚门的传衍、变化关系及与宋词元曲词牌、曲牌之间的传承和变化关系进行比对分析；对明清传本曲牌歌词的承续及变化关系进行具体的比对分析；对明清传本曲牌圈撩谱及清代传本曲牌工尺谱旋律进行比对分析。通过对明清南音传本内涵本体和外延结构的比较和梳理，总结明清南音曲牌体系历史发展的轨迹，呈现南音曲牌在明清时期的发展情况，为深化南音曲牌研究、南音历史研究做一些力所能及的、探索性的研究工作。

附： 福建师范大学博士研究生张兆颖论文答辩会

答辩时间： 2008年5月

答辩地点： 福建师范大学音乐学院202教室（旗山校区）

答辩委员会成员：

张振涛　中国艺术研究院研究员（主席）

曾遂今　中国传媒大学教授

萧　梅　上海音乐学院教授

叶松荣　福建师范大学教授

马　达　福建师范大学教授

蓝雪霏　福建师范大学教授

答辩委员会秘书： 陈明霞　福建师范大学

答辩结果： 答辩委员会一致通过张兆颖论文答辩，并建议福建师范大学授予张兆颖博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

台湾高山族乐器研究（提要）

博士学位申请人：叶红旗
导师：伍国栋

本文以几代中外学者主要文献和报告资料之成果为基础，对高山族传统器乐和音乐文化进行了梳理，又通过实际调查，将所获第一手材料和前人研究进行比较和分析。同时提出“以乐器、歌喉和舞蹈的肢体动作为一体”的不同研究宗旨，强调以乐器为研究主体，借由重新论定乐器地位，诠释高山族音乐体系。全文从高山族乐器形制来源与演变以及歌、舞、乐为一体在各族社会中的运用和表现情形进行了较为具体的阐释。本文部分内容是针对高山族传统器乐的文化内涵和功能与内地南方诸族同类乐器进行了对比研究，并将外来政权统治以及外来文化等因素之影响下，各族乐器和音乐文化受到的冲击、互动

与保存现况进行了论证。最后针对排湾族口、鼻笛音准、音域、调性以及音量等进行了改良以达到保存传统之面貌，又能与现代器乐接轨为原则，并针对高山族乐器文化的保存、推广、传承与发展提出具体的建言。

附：南京艺术学院博士研究生叶红旗论文答辩会
答辩时间：2008 年 5 月
答辩地点：南京艺术学院
答辩委员会成员：
谢建平　江苏省艺术研究院研究员（主席）
居其宏　南京艺术学院教授
刘昌华　南京艺术学院教授
管建华　南京师范大学教授
秦　序　中国艺术研究院研究员
答辩委员会秘书：杨　云　南京艺术学院

答辩结果：答辩委员会一致通过叶红旗论文答辩，并建议南京艺术学院学位委员会授予叶红旗博士学位。

音乐在戏曲继替变革中的作用（提要）

博士学位申请人：韩启超
导师：秦 序

纵观中国戏曲形成、发展的整个轨迹，有两个突出问题非常值得关注。一是中国戏曲尽管早在上古时期已见萌芽，为何直到宋元时始有“成熟的戏曲”登台？二是“成熟戏曲”产生后，却又经历一系列不同寻常的阶段性嬗变，其原因何在？本论文参照史学、哲学的相关理论成果，通过多角度、多层面和多重证据相结合的方法，宏观、微观交织，以探索揭示戏曲发展史中的上述奥秘。

音乐不仅是中国戏曲最重要的组成部分，还是孕育、催生、哺育戏曲成长的巨大推力，从宋元成熟戏曲形成时，音乐体制的巨大创新能力仍然是重要推动力。例如：南、北曲的产生，促成

了南戏、元杂剧的形成与兴盛；当元杂剧面临衰落时，是南北合套的音乐体制延缓了元杂剧的颓势，又促进新声传奇勃然生发；入明后，南曲在音乐方面的“改调歌之”，衍生了昆山、弋阳、海盐、余姚等众多地域声腔。清代中叶，板式变化体戏曲音乐经过长期萌发，促使梆子、皮黄等新声腔崛起；清晚期至民国时期，京剧艺术流派纷呈，成就辉煌，成为继昆曲之后又一大剧种，显示传统戏曲已臻完美之巅。“文革”期间，京剧样板戏犹如昙花一现于文化沙漠，传统戏曲深受摧残。但样板戏曲在音乐体制上的某些改革创新，至今仍受到一定欢迎，这多少预示了未来戏曲音乐体制的可能发展方向之一，甚至有可能成为戏曲继续前进的一个重要突破口。综上，音乐是引领戏曲走出一个个险滩、不断迈向“柳暗花明又一村”的重要力量。因此，音乐体制的变革、发展，是戏曲继替过程中对各种挑战所作出的有力应战，是推进戏曲实现代继发展的重要保证。

附：南京艺术学院博士研究生韩启超论文答辩会

答辩时间：2008 年 5 月

答辩地点：南京艺术学院

答辩委员会成员：

汪人元　江苏省文化厅艺术处处长

伍国栋　南京艺术学院教授

谢建平　江苏省艺术研究院研究员

居其宏　南京艺术学院教授

刘昌华　南京艺术学院教授

答辩委员会秘书：杨　云　南京艺术学院

答辩结果：答辩委员会一致通过韩启超论文答辩，并建议南京艺术学院学位委员会授予韩启超博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

广陵琴派的文化生态研究（提要）

博士学位申请人：李小戈
导师：刘承华

广陵琴派是我国清代最重要的琴派之一，对我国当代古琴文化的发展产生了深远影响。广陵琴派及其特征的形成，与清初我国政治、经济、文化状况，以及扬州经济、文化诸多方面都有着密切联系。广陵琴派也对扬州的地域文化形成了影响。广陵琴派美学思想主要是受其所处时代的学术思想和审美观念影响而形成的，音乐形态和风格的形成也主要和这些非物质文化因素有关。气论在清代哲学里占有地位，明中后期以来美学思潮中对主体的情也较为推崇，这对清初形成的琴派琴乐思想中将气论和性情论作为琴乐本体有重要影响。在虞山派影响下，琴派也推崇“古”、“淡”、“雅”等审美范畴，当然这和清

初的复古思潮、美学思想等也有联系。广陵琴派琴乐风格可以用“跌宕多变、绮丽细腻、刚柔、音韵并茂”等十六字来描述，南北方文化的共同影响是这种风格形成的原因。广陵琴派既推崇琴道，也重视琴艺，既强调琴乐的思想内涵，也在古琴的音乐性上进行强化，形成了自身独特的风貌，而得以自立于琴派之林。广陵琴派在现代的发展经过了曲折的历程，其当代的生存状态同样也和其当前的文化生态息息相关。对它所形成和生存的文化生态的研究，能给我们当前的古琴艺术发展与非物质遗产保护提供借鉴。

附：南京艺术学院博士研究生李小戈论文答辩会

答辩时间：2008 年 5 月

答辩地点：南京艺术学院

答辩委员会成员：

吴文光　中国音乐学院教授（主席）

秦　序　中国艺术研究院研究员

居其宏　南京艺术学院教授

杨易禾　南京艺术学院教授

管建华　南京师范大学教授

答辩委员会秘书：杨　云　南京艺术学院

答辩结果：答辩委员会一致通过李小戈论文答辩，并建议南京艺术学院学位委员会授予李小戈博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

浙地琴乐背景与“西湖琴社”（提要）

博士学位申请人：王姿妮
导师：伍国栋

本研究以浙地当代古琴社团——“西湖琴社”为个案对象，透过对其琴乐观念、琴乐活动、琴乐事象的深度描述，在田野资料展现基础上，由具体分析到抽象思考，进而对我国当代琴乐文化定位进行探悉和总结。在论述过程中，从浙地琴乐历史溯源入手，采用民族音乐学历时性研究方法对其生成流变状况进行考察研究，展现出浙地琴乐的深厚历史背景、精深文化积淀，及当代浙地琴乐与西湖琴社生成的文化背景和琴学依托。在此基础上，展开对西湖琴社历史及现状的概括性描述与分析，对其进行整体认知和宏观把握，并揭示出其在浙地琴界的重要地位及以其为研究对象的学术研究之价值所在。在对西湖琴

社的微观考察研究中，又选取“琴乐大众化”及“其与新浙派琴乐关系”两个着力点，对其中呈现出的琴乐事象深入观察并客观分析，揭示出当代琴乐大众化已是大势所趋，而琴社发展中与琴派的共生互动又成为其发展的核心动力之一。在围绕上述两个核心问题，对西湖琴社琴乐活动进行细微描述和深入分析前提下，进一步放眼国内琴界，对当代琴乐发展中存在的实质性问题进行阐述与思考。针对“大众化”、“精英化”两种琴乐文化定位理念进行学术探究，并提出“以大众化为基础以精英化为归宿”的琴乐传承发展策略，以期对当代琴乐实践起到正确引导作用。

附：南京艺术学院博士研究生王姿妮论文答辩会

答辩时间：2008 年 5 月

答辩地点：南京艺术学院

答辩委员会成员：

居其宏　南京艺术学院教授（主席）

吴文光　中国音乐学院教授

秦　序　中国艺术研究院研究员

杨易禾　南京艺术学院教授

刘承华　南京艺术学院教授

答辩委员会秘书：杨　云　南京艺术学院

答辩结果：答辩委员会一致通过王姿妮论文答辩，并建议南京艺术学院学位委员会授予王姿妮博士学位。

中国音乐年鉴・2009・
・博士论题・

1949—1981 年间的中国管弦乐创作研究（提要）

博士学位申请人：张少飞
导师：居其宏

本文以梳理、回顾 1949—1981 年间的中国管弦乐创作历史为线索，以分析、研究此间该领域创作的主要代表作品和重要研究文献（包括创作门类史和作家作品研究等）为主体；运用作曲技术理论的研究方法，深入、细致地分析了其中的多部代表作品；运用历史音乐学的研究方法，认真学习、评介了其中的经典研究文献。通过上述研究，本文对此间的中国管弦乐创作从“代表作家和作品”、“创作分类”和“成就与问题”等角度，进行了出自笔者个人研究领悟的重新评价——认为王义平、王西麟、朱践耳、施万春、江文也、陈培勋、杜鸣心、何占豪、陈钢和刘敦南等作家，以及《貔貅舞曲》、《云南音诗》、朱践耳《节日序曲》、施万春《节日序

曲》、《汨罗沉流》、《心潮逐浪高》、《交响幻想曲·纪念为真理而献身的勇士》、《交响幻想曲·洛神——陈思王之恋》，《小提琴协奏曲——梁山伯与祝英台》和《钢琴协奏曲——山林》等作品，堪当此间管弦乐创作的优秀代表；强调民族特性型、关注世态风俗型、积极响应政治型和严肃反映现实型等种类、特征可以概括此间管弦乐创作的所有作品；堪称经典的音乐主题创造、颇为成功的民族化探索、主动反映社会现实、自觉追求现代意识和重视普及的大众化努力等实践，是此间管弦乐创作的主要成就；题材内容相对单一、艺术构思失之雷同、技法运用相对保守和创作技术尚有瑕疵等问题，是此间管弦乐创作的主要缺陷；对西方严肃音乐艺术的吸收、融会和改造等经验是此间管弦乐创作提供的主要参考与借鉴。最后，本文对1949—1981年间的中国管弦乐创作做出了较高的艺术评价和历史定位，认为它已出色地完成了历史赋予的重要任务，是中国艺术音乐史上的一座重要的里程碑。

附：南京艺术学院博士研究生张少飞论文答辩会

答辩时间：2008年5月

答辩地点：南京艺术学院

答辩委员会成员：

王安国　南京艺术学院教授（主席）

韩锺恩　上海音乐学院教授

杨易禾　南京艺术学院教授

秦　序　中国艺术研究院研究员

庄　曜　南京艺术学院教授

答辩委员会秘书：杨　云　南京艺术学院

答辩结果：答辩委员会一致通过张少飞论文答辩，并建议南京艺术学院学位委员会授予张少飞博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

音乐理解现象研究（提要）

博士学位申请人：范晓峰
导师：居其宏　茅　原

音乐理解是如何可能的？是要尝试回答音乐理解活动的发生、过程及结论。所谓“理解”就是寻找因果关系。现象学从实事本身出发的研究方法表明，音乐感性现象是音乐理解活动发生的本源，理解主体的内在条件是理解活动得以产生的基础，这个内在条件即由感性、知性和理性既相互区别又相互渗透的认知能力，音乐语言的表象与生活经验中的表象这两者之间的关系质，使理解成为可能；而这种关系质的核心就是格式塔质（Gestal qualitat）。格式塔（Gestalt）就是有意味的形式。理解的目的服从于人的有利生存原则。音乐语言的表象与生活经验的表象的相似性，使“唤醒”成为可能。音乐语言的表象即

直观形态的观念，所唤醒的正是人对生活经验中的表象的记忆。这种记忆不仅与主体的类似的生活经验相关，而且与人生在世的筹划紧密联系，这就是音乐语言的所指意义——包括语义学意义的再现意义和表现意义，它们分别构成音乐语言所指意义的两个层次。音乐语言的能指意义就是它的形式美，这是音乐语言第三个层次的意义，它不仅指向创作主体的能力和才华，而且与音乐语言的所指意义浑然一体。音乐理解在普遍性、特殊性、个别性三个层次存在。当音乐理解活动达到普遍性和特殊性层次，即"类加种差"的范围之内，便形成理解的主体间性（inter - subjectivity），检验主体间性是否与音乐文本相符合的标准，取决于音乐文本的历史发展性，即历史视界与现实视界的融合的准确度，它是历史、逻辑、工艺学三个层面的有机结合。研究理解现象的目的，在于协同体验能力的发展，理解与体验二者正是在相互作用中得到真正地发展。

附：南京艺术学院博士研究生范晓峰论文答辩会

答辩时间：2008 年 5 月

答辩地点：南京艺术学院

答辩委员会成员：

王安国　南京艺术学院教授（主席）

韩锺恩　上海音乐学院教授

杨易禾　南京艺术学院教授

庄　曜　南京艺术学院教授

刘承华　南京艺术学院教授

答辩委员会秘书：杨　云　南京艺术学院

答辩结果：答辩委员会一致通过范晓峰论文答辩，并建议南京艺术学院学位委员会授予范晓峰博士学位。

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

苏州道教科仪音乐研究——以“天功”科仪为例探讨苏州道乐之形态特征及相关文化现象（提要）

博士学位申请人：刘 红（1996）
论文导师：曹本治

苏州是具有悠久历史的文化古城。苏州道教科仪音乐，是江南正一派道教音乐具有典型性、代表性的一个重要组成部分。

本文结合笔者多年从事道教音乐研究的心得体会，综合道教文化和道教音乐于总体上的一般共识，以苏州道教“天功”科仪为个案，本着由个体观整体，由特殊观一般，由表象观实质的指导思想，以苏州道教“天功”科仪为切入口，对苏州道教音乐的历史、特点及音乐形态特征作了具体的描述和分析。在分析现象的基础上，对

苏州道乐中诸如道乐与地方民间音乐的关系、道人之音乐概念与音乐价值观念、道教音乐宇宙意图等社会文化因素作了探讨。

论文评审委员会：

罗炳良教授（香港中文大学）
曹本冶教授（香港中文大学）
余少华教授（香港中文大学）
李丰楙教授（校外委员、国立政治大学）

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

四首原创乐曲（提要）

博士学位申请人：卢厚敏（1998）
论文导师：陈永华

此组合（portfolio）由四首原创乐曲组成：

1.《三幅相连的图画》（*Triptych*）为大型管弦乐队创作，全曲分为三个乐章：

蓝色的撒马尔罕/啡褐色的布哈拉/金色的帕密拉古城

正如标题所示，此曲为三段描述性之小品，而曲中所描绘的为亚洲中心城市：位于中亚细亚的撒马尔罕及布哈拉和位处叙利亚及伊拉克边境之帕密拉古城。

2.《雨》是为双簧管及乐队而创作的。此曲用上了传统古典协奏曲之模式，即分为快—慢—快三个乐章；而每一乐章均为作者对此一地方下雨之感受：

伦敦之雨\ 圣彼得堡之雨\ 东京之雨

3.《雨》（Ⅱ）是为敲击乐四重奏而创作的，仍为描述作者对雨此一现象的感受。但这次带领听众进入热带雨林，感受原始气氛。

4.《字恋狂》是为中乐小组合奏而创作的，为一同名舞剧的配乐。因应舞蹈内容，此作品分为三段：

甲骨文\ 金文\ 篆书

论文评审委员会：

陈永华教授（香港中文大学）

陈伟光教授（香港中文大学）

张惠玲教授（香港中文大学）

Harrison C. RYKER 教授（香港中文大学）

John Beckwith 教授（校外委员、多伦多大学）

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

云南剑川白族道教仪式音乐研究（提要）

博士学位申请人：罗明辉（1998）
论文导师：曹本治

少数民族道教仪式音乐是道教音乐研究领域中一个有待进一步深入拓展的研究领域。本论文在笔者实地考察的基础上，以丰富翔实的第一手数据，将剑川白族道教仪式音乐与其赖以生存的仪式结为一有机整体，并同时关照其所置身的地理与人文环境，用联系的观点，对剑川白族道教仪式音乐进行了系统研究。其中主要涉及道教在大理地区的传播及影响，以及白族固有的“本主”崇拜与道教的关系；剑川白族道教仪式及其音乐的参与者和进行空间；剑川白族道教仪式的应用与进行程序；剑川白族道教仪式音乐的体裁形式与形态特征；剑川白族道教仪式音乐的地域性特征及其与剑

川民间音乐的关系，以及剑川白族道教仪式音乐与龙虎山天师道音乐的关系及其跨地域性特征；有关洞经音乐的问题等。本论文的研究为拓展少数民族道教音乐研究领域进行了一次新的有益尝试。

论文评审委员会：

陈永华教授（香港中文大学）
曹本冶教授（香港中文大学）
余少华教授（香港中文大学）
王耀华教授（校外委员、福建师范大学）

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

云南石材村瑶族道教《度戒》仪式音乐研究（提要）

博士学位申请人：杨晓勋（1998）
论文导师：曹本冶

本文研究的主要对象是云南省文山壮族苗族自治州富宁县洞波乡石材村瑶族（蓝靛瑶）道教《度戒》仪式及其仪式音乐。

本文对瑶族道教其师、道两派的产生与汉族道教的历史渊源关系作了简略探讨；对瑶族道教仪式音乐在其生活环境中的生成状态，在仪式过程中的运用情况，以及仪式的整个过程和内容进行了观察和描述。

由于在分析中认识到瑶族《度戒》仪式音乐中有两种不同音乐类型，即简唱型韵腔和复唱型韵腔的存在，笔者进一步与汉族民歌、汉族道教音乐进行了比较后认识到：简唱型韵腔不仅是瑶族道教《度戒》仪式音乐的核心和主体，而

且还与某些地区的汉族民歌、汉族道教音乐有联系；这一联系很可能与瑶族道教在历史上与汉族道教的密切联系有关；瑶族道教在其自身长期的历史发展和生活过程中，兼容并蓄，吸收了汉族道教中有用的形式与内容（包括音乐内容），同时也把本民族的音乐文化和信仰内容融入这一宗教活动和仪式音乐中，从而使今天的瑶族道教仪式音乐呈现出两种不同音乐类型得以共存的现象。

论文评审委员会：

陈永华教授（香港中文大学）
曹本冶教授（香港中文大学）
余少华教授（香港中文大学）
田联韬教授（校外委员、中央音乐学院）

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

鄂西土家族哭嫁歌之音乐特征与社会涵义（提要）

博士学位申请人：余咏宇（1999）
论文导师：曹本冶

中国土家族妇女出嫁时，新娘及其女性亲属，多举行哭嫁仪式，边哭边唱，申诉别离之苦，历时数天甚至数月。由于哭唱者、哭唱场合、歌曲之使用及功能，均与妇女有关，故哭嫁歌为研究妇女音乐的丰富题材。

本论文所研究的资料，为笔者于1995年及1996年间，在鄂西来凤县河东乡和恩施市三岔区，以及湘西龙山县招市区和保靖县涂乍乡实地采风时所得。论文集中描述土家族哭嫁歌的音乐特色，并以之与湘西土家族和曲族妇女的哭嫁歌作对照分析，同时探讨哭嫁歌的源流、流传和社会涵义。

数据分析显示哭嫁歌拥有下列音乐特征：

一、组成元素：哭嫁歌是由哭、歌、语三种基本元素糅合而成。三种元素的强弱程度，乃随歌者的情绪发展而变化。

二、"哭腔"：歌曲存在哭中带唱、唱中带哭的"哭腔"风格。"哭腔"也可用作具体名词，形容哭嫁歌的每一句乐句在结束时，必以哭叹声唱戈衬词"啊哈"的腔调。

三、音乐语言化：音乐的语言性甚强，因为歌词乃即兴创作，主导了旋律的展现。同时旋律由三个音组成，进行时多用三度音程，故跳跃性不大，加以速度抒缓，乃有接近吟诵的效果。

四、音乐与仪式的"并轨发展结构"：哭嫁歌的内容与哭唱的次序，与哭嫁仪式紧密挂钩。仪式与歌曲相辅相成，同时并进，形成"并轨发展结构"。

从民族音乐学角度来看，哭嫁歌的本质为一媒介，歌者借之表达自己，并与别人及灵界沟通。由是哭嫁歌反映了土家妇女的心理活动、土家族的社会组织和宗教意识。此外，论文探索了导致哭嫁歌产生的历史、政治和经济因素，并就哭嫁音乐与土家族的音乐文化、两性文化和文化承传的有关问题，作出初步讨论。

论文评审委员会：

罗炳良教授（香港中文大学）
曹本冶教授（香港中文大学）
韦慈朋教授（香港中文大学）
乔建中教授（校外委员、中国艺术研究院音乐研究所）

冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会（提要）

博士学位申请人：张振涛（2001）
论文导师：曹本冶

“音乐会”是活动在河北省中部和北京、天津郊县的一种民间音乐组织，属于民间香会组织的一种，它与以智化寺为代表的北京寺院的“京音乐”，同源同类。采用相同谱字系统手抄的谱本记录着基本相同的十三套大曲，曲目源自唐末词牌和南北曲曲牌。

音乐会主持的最常规活动，就是丧葬礼仪，以血缘关系和地缘关系为纽带的小区成员，需要建立一套调节乡里关系，维持社会伦理的秩序，乡民组织不但在小区生活中发挥着特有的功能，而且为社会的整合起着十分有效的作用。音乐会就是这样一个通过乡村仪式，发挥社会功能的组织，它执行的仪式具有强烈的实利性。

仪式是民间信仰体系的外化表现，集中地体现在民间朝顶敬香活动中。以易水县、涞水县、定兴县为中心的系列性朝顶仪式中的音乐会，备受尊崇，他们的音乐表达了香客们对神灵的请愿。

音乐会是只能聘请、不能雇用，不与金钱发生往来的超功利组织。它与所在小区的村民之间，建立了一种不以直接金钱交往，交换服务的流通方式，这反映了传统的经济、文化观念。音乐会与其生存的乡村之间，在漫长的历史过程中形成了独特的交换方式：决不要钱，但需要钱，所以只接受“馈赠”的钱。小区中艺术性的雅集结社，实际上是经济性的互助结社的衍生物。

京畿地区活动着两类持有截然相反价值观的民间乐社，一是“不受雇佣、无偿服务”的“音乐会”；二是以谋利为目的的吹打班。两相比较，可以发现世俗社会中对吹鼓手的歧视，并非源自旧时统治者对待黎民百姓的等级观念，相当部分源自传统小区的价值体系。

音乐会大都具有专门的活动场所“官房子”。这是一所积聚了小区性的社坛、宗族性的祠堂、信仰性的寺庙、艺术性的观演场所于一体的多功能建筑物。建筑者建筑了建筑物，因使用方式的不同赋予其文化内涵，产生了象征性。从这个意义上讲，建筑物又反过来建筑起建筑者的意识。

论文评审委员会：

曹本冶教授（香港中文大学）
余少华教授（香港中文大学）
韦慈朋教授（香港中文大学）
乔建中教授（校外委员、中国艺术研究院音乐研究所）

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

中国民间祭祀音乐的跨地区比较研究（提要）

博士学位申请人：薛艺兵（2002）
论文导师：曹本冶

中国的神灵祭祀活动自远古时期就和乐舞相结合，形成了以音乐、舞蹈为重要祭祀手段的礼俗传统。这一传统至今仍在广大农村中盛行，并仍然深刻影响人们的社会生活。本文即是对中国民间这类传统文化的人类学和民族音乐学研究。

神灵崇拜是中国民间信仰体系中的一个共同主题，不同地区各种不同形式的祭祀仪式和音乐风格则是这一主题不同的变体，而这些变体的形成，又特定地域的文化传统和特定人群的社会结构相关联。为此，本文的研究取向是：通过比中国几个不同地区不同类型的民间祭礼和祭祀音乐，分析它们在仪式结构、音乐结构及祭祀群社

会结构方面的同构关系，提出中国民间音乐祭礼的类型理论，并对各种类型作出文化的解释。

全文分为上、下两篇。上篇（1—3章）是笔者在人类学、民族音乐学已有理论的基础上，从新的视角对仪式、仪式音乐、祭祀仪式及其音乐的理论阐释和方法探讨。上篇的研究是为了给下篇提供一个理论基础和方法框架，但它本身已成体系，可以看作是一篇独立的研究成果。下篇（4—9章）是运用上篇提出的理论和方法，对中国五个不同地区五种不同类型的民间祭礼及其音乐的个案研究和多个案比较研究。这五种类型和具体实例为：部落型祭神乐舞——以青海同仁六月会仪式为例；宗族型音乐祭礼——以广东潮州拜老爷仪式为例；乐社型音乐祭礼——以河北冀中坐坛仪式为例；雇用型音乐祭礼——以香港新界太平清醮仪式为例；庙会型音乐祭礼——以福建泉州天后庙会和河北易县后土庙会为例。通过对这五种民间音乐祭礼的综合比较，笔者在最后的结论中用“神圣的娱乐”这一概念解释了中国民间音乐祭礼的本质特征。

论文评审委员会：

曹本冶教授（香港中文大学）

韦慈朋教授（香港中文大学）

黎智添教授（香港中文大学）

王耀华教授（校外委员、福建师范大学）

论傣族南传佛教节庆仪式音乐的文化传统与当代变迁（提要）

博士学位申请人：杨民康（2002）
论文导师：曹本冶

本文的研究对象主要是傣族佛教节庆仪式音乐。在信奉南传佛教的云南傣族地区，曾经有过以安居节和泼水节为代表的许多宗教节庆类型，由于种种复杂的政治、经济和社会原因，如今许多原来的宗教节庆（如泼水节）都陆续演变为民族性或世俗性节庆，而安居节却仍然作为一个较纯粹的佛教传统节庆顽强地存活于世，其丰富的仪式音乐内容也大体完整如初。南传佛教是当代三大佛教流派（汉传、藏传和南传）之一，国内外学术界以往对佛教（含佛教音乐）的研究主要是在汉传佛教和藏传佛教方面。少量有关南传佛教的研究主要是局限在对一些较开放地区，如泰国的城市和少数民族地区，而中国云

南和缅甸、柬埔寨等国的南传佛教仪式和仪式音乐，至今甚少有人研究。因此，本论文针对中国南传佛教节庆音乐的研究将起到一个填补学术空白的作用。

本文所包括的基本内容有：（1）笔者的实地调查经历及学术界在该领域已有成果的叙述。（2）笔者对研究对象进行音乐民族志个案调查的实录。（3）采用不同的分析手段，对研究对象具有的音乐形态和地域性风格等方面特征进行系统分析。（4）结合本人及国内外学者的研究成果及大量的佛教历史资料，探讨安居节佛教音乐原始佛教时期音乐（二者均为佛教中的巴利系统，而与属于梵语系统的汉传、藏传等佛教支派有别）之间的历时性文化关系。（5）从傣族佛教节庆音乐与布朗、德昂、阿昌等云南少数民族和东南亚民族佛教节庆音乐之间的关系入手，探讨傣族佛教节庆音乐历史上形成的跨地域性（共时性）音乐特征，以及节庆音乐中反映出来的多重族性标识和多元文化风格特征。（6）探讨云南傣族佛教节庆音乐由过去与缅甸佛教音乐之间以地缘性主导的密切联系向如今与泰国佛教音乐之间以经济为主导的密切联系转变的因果关系以及其中受经济和文化现代化浪潮影响的因素。（7）论述现代化浪潮对当代傣族节庆仪式音乐的发展变迁所产生的影响。

论文评审委员会：

曹本冶教授（香港中文大学）
韦慈朋教授（香港中文大学）
黎智添教授（香港中文大学）
田联韬教授（校外委员、中央音乐学院）

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

社会变迁中的广陵琴派（提要）

博士学位申请人：杨春薇（2003）
论文导师：余少华

中国古琴音乐历史悠远，至今流传千年。唐宋以来，琴乐演奏已有“琴乐流派”之别，此后琴乐传承多围绕着“琴派”展开，“琴派”观念渗透于琴人思想，体现于琴乐活动，影响着琴乐的发展。本文的研究则以清代以来影响较大的“广陵琴派”为对象，从琴乐与风格、琴人与流派、历史与现在、传统与变迁等方面入手，展开了对古琴流派现象的讨论，较深入地探讨以下的几方面的问题：（1）作为中国音乐文化一种特殊现象的“琴派”是怎样构成的；（2）在一个琴派的音乐传统及实践中，历史、社会以及个人这三方面因素如何组构和影响着琴派的形成与发展，这三者之间又是怎样互相联系的；（3）琴派的社

会意义在古今音乐文化环境中发生着怎样的变化；（4）近代以来，尤其是20世纪50年代以来，在由中西文化接触所引起的巨大社会变迁中，琴派如何不断寻求适应及进行自我维护。

全文分序论和六个章节。序论部分主要呈述了笔者的研究思路和研究方法；第一章和第二章从“艺术风格”、“音乐流派”两方面入手，讨论了“琴乐流派”这个概念的特定涵义；第三章通过对广陵琴派形成过程的论述，提出了琴派构成体系的一个分析模式；第四章集中从理论上阐发了历时性变迁过程中“传统”与“变迁”以及“历史”与“现代”这两对概念的关系，并从中提出了“音乐风格演化律”理论和历时性研究中的时空定位方法；第五、六两章，根据前面提出的理论和方法，从共时性和历时性两个维度、从“乐”（乐谱、乐曲、技法、风格）和“人”（琴人、个体、群体、社会）两个方面，探讨了广陵琴派在现代和当代社会中的文化变迁。

论文评审委员会：

曹本冶教授（香港中文大学）
余少华教授（香港中文大学）
韦慈朋教授（香港中文大学）
伊鸿书教授（校外委员、中央音乐学院）

当代社会变迁中的二人台研究：河曲民间戏班与地域文化之互动关系（提要）

博士学位申请人：杨　红（2004）
论文导师：曹本冶

二人台，近百年来长期活跃在晋北、陕北、内蒙古西部、冀北等省地，是广大人民最喜闻乐见的地方戏曲之一。这个由蒙汉两族人民共同产生的艺术表演形式，是蒙汉文化交流的特有产物，在中国北强人民的社会生活中占有很重要的位置。

二人台集民歌、民间歌舞、说唱、戏曲、器乐、杂技等艺术形式为一体，是一种综合性的民间演艺品种。二人台经过长期的历史发展，至今已经积累了近百余个剧目，以枚、四胡和扬琴为

三大件主奏乐器，音乐风格鲜明而富有地域色彩，至今仍然十分活跃在城乡人民的社会生活中。特别是位于晋、陕、蒙二省交界处的山西河曲，以其浓厚的历史文化和特殊的地理位置、丰富的民间文化艺术而呈现出地缘文化特色。河曲至今存在众多的民间二人台戏班，他们以原生形态的活动方式，沿着当年著名的走西口路线，常年演出于民间乡镇村落，深受蒙汉人民的喜爱。河曲二人台不仅以地道的艺术风格显示其浓郁的地方特色，而且它在乡俗礼仪生活中扮演着独特的角色，在现代文化环境中发挥特有的社会功能。

笔者对河曲民间戏班以及与西口路地域文化的关系进行了实地考察，从时间、地点、社会维护、文化象征等多维视角，展开了宏观与微观、过去与现在、原型与变异、局内与局外等层面的探究。基于二人台流行地域的实地普查，对其生存的地域背景与历史语境进行了文化追问；围绕着对河曲二牛家庭剧团和曲峪二人台艺术团的田野调查，加以描述、比较、分析和阐释，探讨了民间戏班的内部组织和外部运作机制；对河曲民间戏班与西口路文化中的非定时性和定时性的乡俗礼仪生活，实证论述了两者之间所产生的互动关系。通过对二人台在各类乡俗礼仪中的活动比较，笔者认为河曲二人台作为一种“世俗的娱乐”，不仅与地域文化产生密切的互动，还是西口路文化的重要组成部分。

论文评审委员会：

韦慈朋教授（香港中文大学）
曹本冶教授（香港中文大学）
余少华教授（香港中文大学）
王耀华教授（校外委员、福建师范大学）

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

作品集（提要）

博士学位申请人：杨金峰（2004）
论文导师：陈伟光

本毕业作品集里的乐曲，描绘出笔者三年来在香港中文大学就学期间，个人创作风格的发展与成长。作品集包含六首独立的乐曲，木管五重奏、二首功琴独奏、大型室内乐、人声与敲击乐器二重奏以及一首大型交响乐曲。笔者尝试在每一首特定组合的乐曲里，探索各类创作风格的可能性。

笔者应用音色的组合、织体的设计和各种不同的演奏技术，在乐曲里展现出一个个独特的声音世界。并且经过多次的尝试后，挑战自己原有的音乐想法，利用种种音色的组合及织体规划，在个人情感特质中融合慎密的理性思考，缔结出更具一致性的乐体结构。由此至终，笔者力求在

演出和演奏的实际限制里，发挥个人的创意及创造力。

凭借着对古老对位典范的敬意，笔者积极地在具有传统价值观的作品中，完成个人的音乐探索，并尝试以较直接与友善的方式，来表达个人的音乐意图。

论文评审委员会：

陈永华教授（香港中文大学）

陈伟光教授（香港中文大学）

罗炳良教授（香港中文大学）

陈怡教授（校外委员、密苏里大学堪萨斯城音乐及舞蹈学院）

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

武当山民间歌师研究：民间歌者与社会、历史的互动关系（提要）

博士学位申请人：臧艺兵（2004）
论文导师：曹本冶

民歌是一个民族生存方式建构和文化传承、传播重要的组成部分。民间歌者（folksinger）是民歌文化的创造者和载体。本论文是以民族音乐学（ethnomusicology）的方法对湖北省武当山地区吕家河村民间歌师（folksinger）姚启华的个案研究。本文依据丰富翔实的第一手材料，在民间歌者所生活的具体环境中，透过歌师六十年个人经历，从人文地理环境、宗族关系、歌师身份、民歌内容和表演、社会维护、历史建构、文化变迁等视角，描述和阐释了歌师的生存状态以及相关的地域文化。综合考察了民间歌者同社会、历史的互动关系，揭示了一个民间文化精英存在的社会和文化意义。

本文认为：歌师与社会、历史是互为依存、互为建构的互动关系。歌师通过民歌文化所创造的精神价值，不仅丰富了生命的意义，也有效地维护着本土文明秩序。

论文评审委员会：

韦慈朋教授（香港中文大学）
曹本冶教授（香港中文大学）
余少华教授（香港中文大学）
乔建中教授（校外委员、中国艺术研究院音乐研究所）

梅西安钢琴独奏作品研究（提要）

博士学位申请人：郑　中（2004）
论文导师：张惠玲

奥利沃·梅西安（Olivier Messiaen）处于20世纪音乐创作思想转折的重要时期，是20世纪声名卓著、影响深远的音乐家。梅西安曾指出，他使用相同或相似的音乐语言来对待宗教、爱情、大自然等相异的主题，因此我们有理由集中研究他的音乐技法及其发展演变。本文选取梅西安一生中出版的钢琴独奏作品作为研究对象，以他阐发自己创作理念的论著、乐谱序言、唱片序言、访谈录以及演讲等文字材料作为立论依据，通过钢琴独奏作品中所表现出来的阶段性，划分出创作期、发展期、转型期与整合期四个不同的发展阶段，并综合使用申克分析、集合分析、比较分析等手法。针对梅西安不同于其他作

曲家的创作特征，以其系统化、整体化的创作理论为基础，进行“分析”之分析、综合之分析。笔者参照梅西安“共时性”研究的结论，致力于开拓“历史性”研究的领域，并遵循“技术系统—作品分析—风格演变—创作评价”的研究程序，将钢琴独奏作品作为相对独立的整体，进行分类性研究。

梅西安不同于其他作曲家，他写了大量关于自己作曲技法与作品分析的理论著作。《节奏、色彩和鸟类学的论著》（*Traité de rythme, de couleur et d' ornithologie*）是最权威、最详细阐述他创作理论及美学观点的著作，第七册（即最后一册）直到2002年才出版，基于这个时间上的“优势”，本文将以“完整的梅西安创作理论”为基础展开对钢琴独奏作品的研究，这无疑会增加分析的可靠性与可信度。

梅西安不属于任何音乐派别，他使用的音乐语汇是建基与现存的音乐语言，立足于传统，同时使用崭新的方法，将既有的音乐素材与新颖的创作技法相融合，重新组织并加以利用。本文从节奏、旋律、调式、和声四个角度入手，通过音乐分析，指出了四个不同创作时期的音乐特征及技法演变。梅西安是一位孜孜不倦的创新者，从创作初期即开始不断探寻新颖的技术手法，一生都在不断丰富与完善自己的创作。在他的创作中将神性与人性、自然与人工、自由与严格、理性与随机、对称与非对称等多种不同的理念并置在一起，从而建立起自成体系的作曲技术与理论架构。

论文评审委员会：

罗炳良教授（主席、香港中文大学）

张惠玲教授（香港中文大学）

韦慈朋教授（香港中文大学）

杨立青教授（校外委员、上海音乐学院）

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

商周乐器的音乐考古学研究：从出土乐器论商周音乐文化之多元结构及社会功能（提要）

博士学位申请人：方建军（2005）
论文导师：曹本冶

本文是对中国出土商代和西周乐器的音乐考古学研究。本文主要运用出土乐器及其相关考古材料，辅以古代文献记载，对商周音乐文化之多元结构及社会功能进行探讨。

本文根据迄今出土商周乐器的地理分布及其考古学文化内涵，划分出商周时期中原、西北、北方、东方、西南、南方和东南七个音乐文化区。各区出土的乐器，分属当时不同的国、族或考古学文化共同体。通过对各区出土乐器进行形制、组合和音乐性能等的排比分析，探索各区乐器所包含的音乐文化因素、反映的区域性音乐文

化特点以及各音乐文化区之间的相互影响和互动关系。本文指出，商周音乐文化主要发生和发展于“两河”（黄河和长江）流域地区，是当时多地域、多民族的共同创造，并具备多个发展中心。各音乐文化区共同形成了商周音乐文化的多元结构。在多元文化结构当中，中原音乐文化起到了核心和主导作用。其他地区的音乐文化都具备各自发展的独立性，他们与中原音乐文化并存共荣，并与中原音乐文化发生交互作用。

本文依据出土乐器资料，结合甲骨文、金文和古代典籍的相关记载，对乐器的祭祀功能和礼乐功能进行了探讨。关于商周乐器的祭祀功能，本文通过考察乐器的出土情况和埋藏方式，论证了商周乐器与祭祀活动的关系，并对乐器的纹饰及其隐喻、求雨和祭祖仪式中的乐器助祭等进行了探讨。关于商周乐器的礼乐功能，本文主要从商周礼乐制度的形成、礼乐制度的行为人和礼乐制度的物化形态等三个方面予以论述。本文指出，商周乐器的社会功能已经远远超出音乐演奏本身，它集奏乐、施法、行礼于一身，即乐器、法器和礼器功能兼备。音乐服务于商周时期的信仰活动和社会制度，并与当时的政治体系具有密切的关系，在当时社会中具有不可低估的地位、作用和意义。

论文评审委员会：

曹本冶教授（香港中文大学）
吕烈丹教授（香港中文大学）
余少华教授（香港中文大学）
沈冬教授（校外委员、台湾大学）

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

殖民地后期环境的音乐认同：香港政府音乐事务处青年中乐团团员个案研究（提要）

博士学位申请人：林咏璋（2005）
论文导师：韦慈朋（Lawrence J. witzleben）

1982年香港政府音乐事务统筹处（现称“音乐事务处”）在赤柱圣士提反中学举办音乐营，期间出现一次罕有的音乐营中乐团团员静坐事件，而静坐的原因是中乐团团员不满其他营友不出席中乐团的音乐会，并借此宣泄他们对当时社会轻视中国音乐的屈怨，当年音乐营静坐的中乐团团员绝大部分都是香港青年中乐团的积极参与者，这种集体静坐行为，也反映出在本港长大而积极参与香港青年中乐团的团员，他们对宣扬中国音乐的强烈责任感和使命感。

过往26年，香港政府音乐事务处为中国器

乐教育创造了一个制度环境，过去所训练的学员，尤其是青年中乐团的积极参与者，有不少从事本港的音乐教育工作，所以对下一代的音乐取态有一定影响。回归后，各方面都极力提高本港年轻人对中国文化的认同，而中国音乐的认同又是文化认同中的一个重要部分，所以研究本港年轻人的中国音乐认同，对将来其他学者研究香港中乐发展非常重要。

本论文将会以静坐事件作为起点，以香港政府音乐事务处过往香港青年中乐团的积极参与者为研究对象，论证在香港殖民地后期的环境中他们的音乐认同，并以香港回归后的香港青年中乐团团员音乐认同作为引证，以便从民族音乐学的角度去研究音乐认同的成因。研究会以资料收集、问卷调查和田野访问为主，这包括访问过往执行香港政府艺术政策的公务员；在音乐事务处从事器乐音乐教育的资深导师；参与音乐事务处 1982 年音乐营静坐的人士和过往香港青年中乐团不同时期的积极参与者和现时音乐事务处 5 个青年中乐团团员。

论文将会从历史、教育、制度、文化、社会等环境因素去分析过往青年中乐团积极参与者，并研究他们接受中乐团所使用的中国器乐合奏曲的原因，及当器乐合奏曲引发起他们的民族意识后，他们如何对器乐合奏曲、相关的人为环境和参与者本身产生互动，进而研究导致他们对中国器乐合奏曲和中乐团的投入感、责任感和使命感、推动力和决心，以及他们如何建立音乐认同。

论文评审委员会：

韦慈朋教授（香港中文大学）
陈守仁教授（香港中文大学）
余少华教授（香港中文大学）
刘长江教授（校外委员、夏威夷大学）

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

上海南汇丝竹乐清音的传承与变迁研究（提要）

博士学位申请人：齐　琨（2005）
论文导师：曹本冶

20世纪中国近代史记录的历次革命运动，不仅带来了政治格局变换、经济制度转型，传统文化也在革命运动政治思想的巨大冲击下，寻求自身的生存方式。本研究选择了毗邻现代化都市上海的乡村小区——南汇，以当地流传至今的丝竹乐——清音为研究对象，在近百年小区历程中，力图探讨这一地方乐种的传承与变迁之缘由与方式。

在不同历史阶段的政治、经济、文化作用下，清音分别依存于各种音乐组织形式。1850—1949年，在儒家礼乐思想影响下，清音主要存在于非职业礼俗乐社；1949—1976年，在“文艺为政治服务”口号带领下，清音多保存在地

方剧团、毛泽东思想宣传队；1977—2004 年，在“文化与经济挂钩”政策指导下，清音转而传承于“文艺工厂”（文化与生产相结合的企业）、半职业礼俗乐社。简言之，作为传统乐种，南汇清音经历了礼乐文化、群众文艺、消费文化三个阶段。

在各个历史时期中，相关清音的曲目、演奏风格、社会活动等诸要素亦多有变故。笔者将这些音乐文化变迁现象视为乐人在遭遇文化生态环境变异后，延续音乐文化传统的方式、途径或手段，称其为内应机制，并对此进行具体分析与阐释。

论文评审委员会：

罗炳良教授（主席、香港中文大学）
曹本冶教授（香港中文大学）
何佩然教授（香港中文大学）
赵维平教授（校外委员、上海音乐学院）

中国音乐年鉴·2009·
·博士论题·

西方音乐在18世纪中国宫廷中的功能（提要）

博士学位申请人：赵惠儿（2007）
论文导师：麦嘉伦（Michael Edward MCCLELLAN）

During the reign of Kangxi (r. 1662—1722), the second Manchu emperor of the Qing dynasty (1644—1911), Western music began to take root in the Manchu court. There is abundant evidence that the missionaries performed Western music before Kangxi and the emperor looked upon the Jesuits Ferdinand Verbiest (1623—1688) and Tomas Pereira (1645—1708) as his music tutors. In 1713, Kangxi commissioned a treatise on music, Yuzhi Lulu zhengyi (A True Doctrine of Music, by Imperial Authority), which was completed in 1714. Begun by Pereira but completed by the Italian Lazarist Paolo

Felipe Teodorico Pedrini (c. 1670—1746), the third part of this musical treatise Xieyun duqu, is devoted exclusively to Western music theory. This treatise is the earliest official Chinese source concerning Western music theory.

The reign of Kangxi witnessed the elevation of Western music in the Qing court. After the reign of Kangxi, Western music continued to be performed at the court, however, its prestige diminished, and it served solely as entertainment for the emperors. Indeed, in Yongzheng's preface to Luli yuanyuan (1723), Western music theory was regarded as that of the Western barbarian. Later, when Qianlong ordered the compilation of the sequel to Lulu zhengyi in 1741, no Western music was included.

Evidence that Western theoretical writings were included in Lulu zhengyi raises an important question: why did Kangxi demand that Western music theory be incorporated within his imperial treatise? There are only a limited number of studies on Western music in the early Qing court, and this research fills in a serious lacuna. This study will argue that it is not simply due to Kangxi's open mind and fondness for European knowledge that leads to the incorporation of Western music theory in Lulu zhengyi. Kangxi's goal was to use Western music as a tool to restore the lost Chinese ancient music.

论文评审委员会：

区信姬教授（主席、香港中文大学）
麦嘉伦教授（香港中文大学）
余少华教授（香港中文大学）
Robert C. PROVINE 教授（马里兰大学）

20世纪50年代唐涤生粤剧创作研究（提要）

博士学位申请人：戴淑茵（2008）
论文导师：陈守仁

唐涤生（1917—1959）是香港粤剧史上最杰出及最具影响力的编剧家之一，一生共创作了超过449个粤剧。他的粤剧如《六月雪》（1956年9月）、《帝女花》（1957年6月）、《紫钗记》（1957年8月）、《双仙拜月亭》（1958年1月）、《白兔会》（1958年6月）和《再世红梅记》（1959年9月），都成为香港粤剧经典及核心剧目。

论文的理论架构建基在梅里亚姆（Merriam）的三元结构模式：“概念”、“行为”和“声音”，并参考了Timothy Rice对梅里亚姆进行的修订模式，加入“历史结构”、“社会维护”和“个人体验与创造”的理论。第二章从研究“个

人体验与创造”的理论出发，对唐涤生本人的生平与剧作，进行分析，探讨其创作的经验与历程。此外，从“历史结构”和“社会维护”的角度，去看香港社会背景与粤剧的关系，并进行宏观的理论反思，分别以“历史结构”，探究香港社会文化背景与历史文化渊源，而在1950—1959年间，唐涤生的粤剧又如何受到“社会维护”及观众的爱戴。

在第三至第四章里，本文作者进而研究20世纪50年代唐涤生粤剧创作的三元模式，“概念”、“行为”和“声音”的关系。首先，探讨他如何改编或取材古典剧目、历史故事或演义、早期粤剧剧目及其他，有些“概念”如何成为唐涤生创作粤剧的动机，而其他粤剧演员、音乐家及其他人士的“行为”，与唐涤生的“行为”，如何构成一个粤剧的舞台演出、戏曲电影及唱片版本的音响资料，最终成为“乐音”。最后，透过对唐涤生粤剧创作的详细分析，将各剧与本身时代背景、社会文化紧密结合，剖析唐氏作品创作观念与演出习惯的改变，其剧作如何反映20世纪50年代的女性角色以及如何代表香港粤剧的风格。

论文评审委员会：

罗炳良教授（主席、香港中文大学）
陈守仁教授（香港中文大学）
张学明教授（香港中文大学）
刘长江教授（校外委员、夏威夷大学）

嘎老音乐传统与侗人社群认同——以贵州省从江县小黄侗寨为个案的考察与研究（提要）

博士学位申请人：杨　晓（2008）
论文导师：曹本冶

嘎老，是流传于侗族南部方言区第二土语区的一种多声部歌唱形式。在无文字的传统乡土生活中，以嘎老歌唱为核心的“嘎老音乐传统”透过体系化的传承、全民性的参与和仪式化的展演渗透于民间生活的方方面面，成为侗人族群与地方文化的重要组成部分。

本文的研究旨在探讨“嘎老音乐传统与侗人社群认同”间的互动关联。透过长期田野工作与文献整理，本研究一方面讨论侗人如何利用嘎老音乐传统建构层次分明的社群认同；另一方面分析乡土与族群背景中的嘎老音乐传统是什么

及为何如是等根本问题。这种双向的观照，不仅指向“文化如何塑造音乐”这类民族音乐学普遍关注的话题，亦是为“音乐如何作用于文化”给出一种地方性的诠释。

文章的展开倚重在“村落个研究”与“歌俗仪式考察”两重背景之上，前者以微观民族志的方式为嘎老音乐传统的发生运作提供了一个典型的侗人社会群落，后者则以三种彼此关联的歌俗仪式清楚展示了侗人如何透过歌唱行为建构不同层次的认同关系。具体而言，本文以贵州省从江县小黄村及其关系寨为个案对象，以《果布冈》、《相度》和《为也》三种歌俗仪式为线索，呈现亲缘——地缘脉络之下，“同寨”、“同村”、“同关系寨”等不同层次的社群认同空间如何通过体系化的歌唱行为得以有效建构。

从更深远的角度来看，本研究的意义不仅止于对“区域性音乐传统”的把握，更为进一步探索侗族传统音乐的共性本质、多声部歌唱的社会学音义以及传统音乐的当代变迁等重要话题奠定了必要基础。

论文评审委员会：

罗炳良教授（主席、香港中文大学）
曹本冶教授（香港中文大学）
余少华教授（香港中文大学）
萧梅教授（校外委员、上海音乐学院）

排瑶“歌堂仪式”音声研究（提要）

博士学位申请人：周凯模（2008）
论文导师：曹本冶

本论文研究对象是广东排瑶“歌堂仪式”中的音声研究。

选择此课题有三层意义：一、瑶族是跨境民族，从中国南方至东南亚一带一直辐射至全世界，而其中的排瑶支系，却集中聚居在中国广东省连南，其他地方无聚居成群的排瑶，因此连南排瑶的族群文化独具一格；二、瑶族的“歌堂仪式”在不同支系中体现着不同的类型，排瑶“歌堂仪式”自成体系并有独立的表现特征，但是，至今尚未有专题学术研究成果。三、本论文试图以“仪式中的音声”这个音乐学视野中的概念，对“歌堂仪式”中的“音声”做系统性分析，以达到对排瑶“歌堂仪式”文化含义的

认知。据笔者所知，同类的如此研究不多见。

本论文从“歌堂仪式”中的“音声”切入，进行以下三个层次的作业：

一、歌堂仪式的音声行为考察；

二、歌堂仪式的音声形态分析；

三、歌堂仪式的音声意义阐释。

歌堂仪式的音声行为考察，是对排瑶局内人的口述文本和现场文本所表达的音声行为，从仪式过程、音声元素及行为风格进行分层考察和理论提炼。

歌堂仪式的音声形态分析，是对歌堂仪式音声的旋律结构、诵唱方式、分布形态和器物形制及功能等，从外显形态和内隐思维特征进行描述和分析。

歌堂仪式的音声意义阐释，是将音声视为一种文化符号，从符号的形式结构、意义结构及“形式—意义”的结构关系，阐述音声符号在仪式形式符号和信仰观念符之间的转换与融合的中介功能及象征意义，以此解释歌堂仪式音声在排瑶整体文化结构中表达和传播排瑶信仰传统的作用。

全文共七章，除上述主体内容外，还从局内人自述和局外人文献角度，梳理了笔者多次的人文考察和相关文献资料。而对排瑶歌堂仪式音声的系统解释，则主要借鉴曹本冶仪式音声研究理论、Clifford Geertz 阐释人类学观点和其他学者的相关论述。

论文评审委员会：

余少华教授（主席、香港中文大学）

曹本冶教授（香港中文大学）

黎志添教授（香港中文大学）

杨民康教授（校外委员、中央音乐学院）

2008年音乐活动纪事

张春香辑

一月

1月2日　女高音歌唱家k.T.卡娜娃（Kiri Te Kanawa）独唱音乐会在国家大剧院音乐厅举行。

1月5—6日　指挥大师库特·马祖尔率伦敦爱乐乐团造访中国，在国家大剧院演出两套交响乐节目。

1月5日、26日　悉尼举办2008艺术节，艺术节分戏剧、音乐、舞蹈、对话、视觉艺术及家庭节目6大板块，1000余名艺术家参加120余场演出活动。

1月8日　由中国音乐家协会、无锡市人民政府、中国人民解放军空政文工团、奥地利维也纳市政厅共同举办的“二泉映月——邓建栋维也纳二胡独奏音乐会”在维也纳金色大厅举行，指挥彭家鹏。

1月8日　原中央音乐学院音乐教育家喻宜萱在北京逝世，享年99岁。

1月14—15日　上海交响乐团在陈燮阳的率领下，在国家大剧院音乐厅演出斯美塔那的交响诗套曲《我的祖国》。

1月15日　由江苏省委宣传部主办、江苏省演艺集团有限公司承办、叶小纲创作的大型合唱交响音乐会《和平祭》在京首演。

1月16—17日 由上海普通高等学校人文社会科学重点研究基地、上海音乐学院中国仪式音乐研究中心主办的“中国仪式音乐研究首届全国学术研讨会”在上海音乐学院举行。

1月18日 中国爱乐乐团在北京中山音乐堂演出罗伯特·舒曼《C大调第二交响曲》，指挥吕嘉。

1月20日 笛子演奏家唐俊乔与北京交响乐团在国家大剧院音乐厅合作演出笛子协奏曲《愁空山》。

1月21—24日 “第二届中国少年儿童合唱节”在厦门开幕，共有26个省市的31个合唱团队约1500人参加。

1月21日 在北京2008年奥运会倒计时200天之际，奥运会歌曲征集评选活动组委会在京推出首批北京2008年奥运会歌曲音乐电视。

1月22—23日 首届室内合唱交流研讨会在中央音乐学院附中中国音乐厅举办。经过两场角逐，武汉音乐学院声乐系合唱团、北京巴洛克室内合唱团、北京春之翼女声合唱团，分获混声、组合、女声三个组别的作品演唱一等奖。

1月25日 在新加坡华乐团2008乐季中，华乐团邀请钢琴演奏家殷承宗联手呈现钢琴曲《黄河》及张列的《黄河之水天上来》、谭盾的《天应》等以“黄河”为主题的乐曲。

1月25日 由中国教育学会、中国教育电视协会共同主办的“魅力校园”第三届全国校园文艺汇演暨第八届全国校园春节联欢晚会在北京京丰剧场拉开序幕。

1月26—27日 香港中乐团在北京国家大剧院举办两场专场音乐会。以已故民乐大师彭修文的幻想曲《秦·兵马俑》为“学习”曲目，8部均由该团委约编创首演作品。指挥阎惠昌。

1月29日—2月11日 国家京剧院、北京京剧院、上海京剧院及天津青年京剧院在国家大剧院奉献九台精彩纷呈的京剧大戏。

二月

2月1—2日 大型民族管弦乐音乐会——“世纪之声”在国家大剧院上演，指挥许知俊、张峥。

2月2日 中国交响乐团世纪回顾暨第一届中国交响乐季组委会第一次联席会在京召开。中国音协名誉主席吴祖强，主席傅庚辰，分党组书记徐沛东，副主席王世光、叶小纲、谭丽华以及部分在京音乐家卞祖善、梁茂春、刘文金、关峡等出席了联席会。会议由秘书长郑会林主持。

2月11日 大型秦腔交响诗画

“梦回长安”在西安易俗大剧院成功首演，指挥彭家鹏。

2月14—26日　湖南省交响乐团应邀赴印度尼西亚首都雅加达和新加坡进行为期8天的巡回演出，乐团在两地各上演2场名为“湘音乡情”的交响乐作品音乐会。

2月16日　中央音乐学院与印尼雅泉艺术学校在雅加达联合举办“大地回春”华乐交响音乐晚会。

2月16日　由中宣部、文化部组织国家艺术院团赴雪灾地区慰问演出，文艺工作者分三路赴安徽、江西、湖南、湖北、广西等受灾严重地区进行10场慰问演出。

2月16—17日　上海民族乐团在国家大剧院上演“火红中国年”和“锦绣中华”两场大型民乐晚会，指挥王甫建。

2月20—21日　中国音协2008年工作会议在北京召开，会议传达了中国文联八届全委会第三次会议精神，总结音协2007年工作，商讨部署音协2008年重点工作。中国音协主席傅庚辰，分党组书记驻会副主席徐沛东，分党组副书记、秘书长郑会林，分党组成员、副秘书长田晓耕及全国各团体会员单位负责人40余人出席会议。

2月21—23日　第七届“上海丝绸之路”文化节在福建泉州举行，本届文化节以彰显闽台文化同源为特色，主要有闽南民俗歌舞、南音、高甲戏、南少林武术等。

2月23—24日　纽约爱乐乐团“亚洲2008”巡演在国家大剧院上演4部交响音乐作品，指挥洛林·马泽尔。

2月25日　由著名指挥家汤沐海执棒BBC交响乐团在BBC电台Maida Vale音乐厅举办首次中国作曲家交响作品专场音乐会。音乐会演出了盛宗亮的《上海序曲》、陈其钢的《走西口》、陈牧声的《牡丹园之梦》以及谭盾的《死与火》。

2月27日　澳门乐团在国家大剧院音乐厅演出“勃拉姆斯专场音乐会”，指挥邵恩。

2月28日　北京音乐家协会和中央音乐学院萧友梅音乐教育促进会在京发布“人人音乐教育”最新研究成果与认证公告。这一项目的研究者舒泽池在现场将有声音、有图像、视听兼备的教材教程《音乐之门》，用电脑屏幕完整呈现出来。

2月29日　中国爱乐乐团应法国钢琴家拉贝克姐妹之邀在北京中山音乐堂合作演出法国作曲家弗朗西斯·普朗克的《d小调双钢琴协奏曲》，指挥王进。

三月

3月3日 中国残联聋儿康复中心联手中国国家交响乐团在北京音乐厅举办“首届爱耳日公益音乐会暨第二届全国听障儿童才艺大赛颁奖典礼”，指挥陈燮阳。

3月3—8日 国家大剧院音乐厅举办5场管风琴音乐会和一场管风琴专题讲座，主讲管风琴演奏家沈凡秀。

3月3—22日 北方昆曲剧院“春季演出季”在北京民族文化宫大剧院举行。王振义、魏春荣、董萍等演员将《牡丹亭》、《西厢记》、新编大型昆剧《关汉卿》以及优秀传统折子戏《断桥》、《千里送京娘》、《女弹》陆续亮相。

3月6—15日 广州交响乐团和星海音乐厅联合推出11场免费“普及月”交响音乐会，邀请15所高校学生参加。

3月7日 深圳交响乐团“2008春夏音乐季开幕音乐会”在深圳大剧院音乐厅举行，指挥克里斯蒂安·爱华德。

3月12日 格莱美音乐奖提名先锋摇滚乐队INCUBUS（梦魇乐队）“Light Grenades”2008世界巡演北京演唱会在星光剧场上演。

3月12日 由广东中山市文联主办、中山市音乐家协会承办的纪念吕文成诞辰110周年民族音乐会在广东中山市文化艺术中心大剧场奏响，指挥陈葆坤。

3月15日—4月26日 由国家大剧院艺术教育部举办“经典艺术讲堂”连续举办四场京剧艺术普及讲座，邀请京剧表演艺术家张学津、薛亚萍、王玉珍及学者欧阳中石就“如何鉴赏京剧之美”、马连良、张君秋演唱艺术等话题与观众交流。

3月19日 “隆力奇”杯第13届CCTV青年歌手电视大奖合唱比赛结束。中华师大音乐学院TIANKONG女声合唱团获金奖；武警总部文工团、男声合唱团分获2个银奖；3名铜牌获得者为总政代表队、内蒙古蒙古族青年合唱团、贵州侗族大歌代表队；公安部等6个队获优秀奖。

3月19日 瞿希贤逝世，享年89岁。

3月19—21日 第3届“香港音乐汇展”在香港会议展览中心举行，70多家来自中国内地及香港特区、韩国、新加坡、德国的唱片公司，以及新媒体内容供应商、音乐网站及硬件商等参展。

3月21日 北京音协第4届理事会第7次会议在东方饭店举行。

3月25—26日 由中国交响乐基

金会主办、青岛市文化局承办的“2008中国交响乐峰会”在青岛举行。全国25家交响乐团的团长及国内指挥家、作曲家、音乐教育家参会。会议内容包括中国交响乐基金会第三届理事会第四次年会、中国交响乐团联盟第二届大会及中国交响乐高层论坛。

3月26日　由中央音乐学院和北京星海钢琴集团有限公司联合主办的第12届“星海杯”全国少年儿童钢琴比赛在京启动。比赛面向17周岁以下的少年儿童，分专业组和业余组，该比赛每两年举办一届。

3月27—28日　由唐建平作曲、孙禹出演的大型交响音乐史诗《成吉思汗》在国家大剧院上演，指挥姜金一。

3月　由新疆作协李保民编撰的英汉对译版本《我的木卡姆——来自吐鲁番民间的神曲》出版发行，该书收录了170多首木卡姆唱曲，并为之选配了170多幅木卡姆艺术照片，这也是第一本将新疆维吾尔木卡姆艺术翻译成英文的图书。

四月

4月6日　在鹏斯市举办的“法国第十九届国际合唱比赛”上，来自中国、西班牙、俄罗斯等国的12支参赛团体进行了激烈角逐。珠海市“香洲区拱北爱乐合唱团”在曹丁的指挥下，演唱了《春江花月夜》、《赶圩归来阿哩哩》等6首合唱作品，获得该赛事唯一金奖和创办以来第一个“最佳团体奖项”。

4月6日　陈经纶中学“经论之声”艺术团学生合唱团专场音乐会在北京中山音乐堂举行，音乐会主题是“实施素质教育，弘扬奥运精神，创建青春校园”。

4月7日　美国普利策奖委员会在纽约哥伦比亚大学新闻学院公布了第92届普利策奖获奖名单。本届文化艺术类的普利策奖项中，美国作曲家大卫·朗（David Lang）以一曲《卖火柴小女孩受难乐》获得音乐奖；摇滚歌星鲍勃·迪伦获得特别提名奖。

4月9—10日　中国合唱协会在中山召开第六届全国代表大会。全国26省市自治区合唱协会均派两名代表出席大会，世界联合联盟副主席、香港童声合唱协会主席唐少伟，澳门合唱协会理事长郭立明列席大会；中国合唱协会理事长田玉斌、常务副理事长李培智，受第五届主席团委托分别作工作报告和修改章程报告；经现场投票表决，新增副理事长3名，常务理事28名，理事63名。

4月10—25日　由北京市教工

委、北京市教委、国家大剧院等单位共同主办的“青春奥运精彩系列专场音乐会”在国家大剧院音乐厅举行。北京101中学金帆交响乐团、中国人民大学青年民族乐团和交响乐团、清华大学金帆交响乐团、首都大学生爱乐乐团等参加演出。

4月11日 2008年度BBC世界音乐大奖颁奖礼在伦敦隆重举行。中国环球天韵文化旗下音乐人萨顶顶凭借第一张个人专辑《万物生》夺得亚太区最佳歌手大奖，这是中国音乐人首次问鼎该项大奖。BBC世界音乐奖是世界音乐界最具影响力的大奖之一。

4月12日 来自全国各地的70余名音乐教育工作者齐聚北京，参加“2007全国第二届校园歌曲、歌词、音乐教案、论文、课件创作选拔活动”颁奖仪式暨创作研讨会。中国大众音乐协会主席张丕基，副主席郭成志等出席该会。

4月17日 北京2008年奥运倒计时100天主打歌《北京欢迎你》在首都博物馆全球首发。

4月18—22日 “2008北京国际女音乐家大会”在中国音乐学院举办。来自20多个国家的130多名女作曲家、女演奏家参加了本次艺术交流盛会。

4月20日 由中国音乐家协会和中国国家交响乐团共同主办的“怀念瞿希贤合唱作品音乐会”在北京音乐厅举行，指挥王琳琳。

4月21日 “中韩架桥2008——中韩作曲家作品交流音乐会”在首都师范大学音乐学院音乐厅举办 。4月23日，围绕创作、交流、教育等话题，两国音乐家又展开对话。

4月30日—5月2日 “2008上海之春国际音乐节管乐艺术周”在杨浦区创智天地广场揭开帷幕，来自海内外的40多支管乐队齐聚上海杨浦，共同为倒计时2周年的中国2010年上海世博会奏响了嘹亮号角。在展演交流的同时，还邀请国内外知名专家举办管乐艺术大师课。

五月

5月3—4日 第19届澳门艺术节“琴动山河”音乐会在澳门文化中心举行，音乐会演出了大型协奏曲《梁祝》、《黄河》，指挥彭家鹏。

5月8日 作曲家王世光应河南大学艺术学院邀请，为该院师生作了题为《中国歌曲创作与交响乐创作研究》学术报告，并受聘为河南大学兼职教授。

5月8—10日 为纪念意大利作曲家普契尼诞辰150周年，中央音乐学院在国家大剧院演出歌剧《蝴蝶夫

人》。

5月9日　“中国记忆陕北·信天游交响音乐会”在上海东方艺术中心音乐厅上演，指挥侯润宇。

5月10—15日　在重庆西南师范大学音乐学院举办“2008年音乐类非物质文化遗产保护国际学术研讨会”。

5月11日　中国国家交响乐团指挥秋里逝世，享年82岁。

5月11日　由王立平创作、世界三大男高音之一卡雷拉斯与青年歌唱家王丽达担纲演绎的歌曲《大爱天下》MV在京发布，活动由全国政协人口资源环境委员会、中国环境文化促进会等五家机构联合发起。

5月17—18日　杭州师范大学在西子湖畔举行“音教百年”学术活动。

5月18日　由中宣部、文化部、广电总局、新闻出版总署、解放军总政治部、中国文联、中国作协共同发起，中央电视台承办的宣传文化系统抗震救灾大型募捐活动“5·12”汶川特大地震《爱的奉献》在CCTV第一、三、四套联机直播。

5月22日　“昆曲观摩周”开幕演出《牡丹亭》北大百年讲堂举行。

5月23—26日　“2008年北京九门国际爵士音乐周”在北京中山音乐堂举行。本次爵士乐音乐周汇集了12支中外著名的爵士乐队。

5月23—25日　来自全国各地50所高等院校近80名合唱指挥专业的教师与研究生云集重庆西南大学，参加由中国教育学会专业委员会与西南大学音乐学院联合举办的合唱指挥教学法研讨会。

5月26—27日　“全国音乐院校学生作品现场演奏及点评”在中央音乐学院举行。

5月25日　“2008北京现代音乐节”在中央音乐学院拉开帷幕，美国、意大利、奥地利、克罗地亚、新西兰、韩国等国的艺术家与学者参加本次音乐节。

5月30日　由文化部、财政部、教育部、广电总局、共青团中央、北京市人民政府、中国文联七个部门联合发起的第二批推荐新创少儿歌曲启动暨光盘赠送仪式在北京梅地亚中心举行。出席本次活动的由全国人大常委会副委员长陈至立、文化部副部长周和平、团中央书记处书记张晓兰、中国音协分党组书记徐沛东、作曲家谷建芬等。

5月　山西省音乐家协会第六次会员代表大会在太原隆重召开。

5月　由中央音乐学院、天津音乐学院、中国演艺设备技术协会和北京音乐家协会联合主办的2008第二届“帕拉天奴”杯作曲比赛（小提

琴）目前在北京和天津举行初赛和复赛。来自全国各地及海外华人的共169部参赛小提琴作品参加初复赛。

六月

6月2日　费城交响乐团在北京民族宫大剧院举行纪念首次访华35周年特别音乐会，指挥艾森巴赫。

6月3日　“相约北京——2008奥运文化活动”港澳艺术节在京启动。整个活动用“1+3”来概括：一个艺术展——《港澳视觉艺术展》；三台精彩演出——香港话剧团的《德龄与慈禧》，香港舞蹈团《清明上河图》和澳门中乐团的《乐海揽胜》、《韵国驰思》。

6月6日　“云南省音乐家协会合唱学会第三次代表大会”在云南省老干部活动中心会议厅隆重举行。

6月6—10日　瑞典皇家芭蕾舞团、英国皇家芭蕾舞团及俄罗斯圣彼得堡国家儿童芭蕾舞团在国家大剧院相继演出《天鹅湖》、《曼侬》、《睡美人》、《芭蕾舞作品集萃》以及《胡桃夹子》等古典芭蕾名剧。

6月8日　中国歌剧舞剧院交响乐团在北京国家大剧院演出《刘邦大帝》，指挥彭家鹏。

6月11日　中国音乐学院在北京音乐厅演出交响组歌《你好，北京》，拉开民族音乐成果系列展演的帷幕。

6月12日　由国家大剧院、中国音协、北京日报报业集团等单位主办的“中国交响乐发展论坛”在京举行，主持陈佐湟。

6月14日　为庆祝我国第三个文化遗产日，来自四川阿坝州汶川县羌族雁门萝卜寨的23名民间艺人在北京民族宫大剧院演出四川歌舞《蜀风古韵》。

6月15日　由北京市文联、北京音协、丰台区文化委员会主办的“2008首都青少年小提琴乐手迎奥运大型演奏会”在北京丰台体育馆隆重举行。

6月16日　作曲家时乐濛在北京逝世，享年93岁。

6月18日　第四届鼓浪屿钢琴节暨首届全国钢琴考级优秀选手展演比赛在厦门鼓浪屿举行。

6月18日—7月13日　作为“相约北京—2008”奥运文化活动的一部分，“韩国表演艺术周”在京举行。此次艺术周将引进韩国国立国乐院、韩国国立歌剧院、首尔艺术团、韩国艺术经营支援中心国家品牌戏剧及韩国现代戏剧的6部代表作品。

6月21日　“辉煌——历届中国钢琴获奖作品音乐会”在中央音乐学院音乐厅举行。

6月20—22日　“2008全国师

范院校手风琴教学多元化发展研讨会”在上海师范大学召开。

6月23日　中国音乐家协会、中央人民广播电台、中央电视台在京联合发起“全国优秀流行歌曲创作大赛”活动。

6月24—29日　由中宣部、中国文联等单位组织的抗震救灾“心连心”慰问艺术团赴陕西省汉中开展慰问演出活动。

6月26日　殷承宗携手吉林乐团在国家大剧院音乐厅演出《黄河》，指挥彭家鹏。

6月　女中音歌唱家牛莎莎在意大利曼多瓦举办的第四届马尔蒂尼国际声乐比赛中获第一名，中央音乐学院男中音董硕获年轻歌手优秀奖。

6月　香港作曲家联合会和香港合唱团协会联合主办的“声乐发展研讨会——20世纪下半叶声乐发展概况”在香港中央图书馆演讲厅举行。费明义、陈锦标、何伍淑敏、陈永华等香港文化音乐界人士参加。内地音乐家金湘、钱仁平、杨鸿年、曹丁、郭淑珍、石维正及台湾声乐家孙清吉、指挥家陈云红出席研讨会。

七月

7月2日　大型合唱交响音乐会“奥运欢乐颂”在人民大会堂举行，从而拉开了“中国国际青年艺术周”的序幕。

7月8—19日　感动中国——2008全国首届新创歌词、歌曲选拔活动及第三届校园歌曲、歌词、音乐教案、论文选拔活动在京举行。

7月10—13日　埃及开罗歌剧院在国家大剧院上演威尔第四幕歌剧《阿依达》。

7月11日　由美籍华人罗启仁创作导演的大型动作音乐剧《大唐贵妃》在北京世纪剧院演出。

7月12—13日　澳门中乐团在北京中山音乐堂演出《乐海揽胜》及《韵国驰思》两场音乐会，指挥彭家鹏。

7月16—19日　大型藏族唐卡西藏歌舞诗《幸福在路上》在天桥剧场演出。

7月18日　深圳交响乐团牵手青年小提琴家陈曦在深圳大剧院音乐厅举办“勃拉姆斯专场音乐会”，指挥爱德华。

7月19日　第五届世界合唱比赛在奥地利联邦州施泰尔州州府格拉茨举行，由贵州省民族民间文化保护促进会组织的贵州黎平侗族大歌合唱团在所参赛的28组无指挥、无伴奏、有表演民谣组级别中以总分82.50分成绩获得第五届世界合唱比赛金奖，在该组金奖排名第三。

7月22日—8月2日 第三届“爱琴杯”大提琴比赛在大连举行，本赛事由中央音乐学院、中国音协大提琴学会主办、北京陈圆艺术中心、大连大学音乐学院承办。

7月23日 上海歌剧院舞歌剧团、合唱团、乐团、舞剧团一行185人带着4台7场歌剧及音乐会参加在芬兰举办的“萨翁林纳歌剧节”。

7月24日 为期7天的第四届鼓浪屿钢琴节在厦门鼓浪屿落下帷幕。

7月25日 由中国宋庆龄基金会主办、河南宋庆龄基金会承办的第十二届全国少年儿童电子琴大赛在河南郑州举行。该比赛有北京、上海、重庆、香港、陕西、内蒙古等省市33支代表队参加。

7月27日—8月19日 青岛交响乐团“乐动奥运”巡回演出在北京、上海、香港三地举行。

7月29日 “2008第七届中国（珠海）吉他艺术节暨巴里奥斯杯吉他大赛”在珠海隆重举行。

7月29日—8月5日 为纪念新疆改革开放三十周年、进一步挖掘新疆丰富的音乐资源，中国音乐家协会联合新疆维吾尔自治区宣传部、中央人民广播电台共同主办“新歌唱新疆”活动。

7月 第八届全国音乐美学学术研讨会与第三届全国音乐心理学学术研讨会在上海音乐学院举行。两会分别由中国音乐美学学会与中国音乐心理学学会发起，上海音乐学院音乐学系与音乐研究所承办。

7月 中央音乐学院附中学生11岁的陈浩果获美国纽约国际青少年钢琴少年组第一名。

八月

8月3日 来自美国、加拿大、澳大利亚、新西兰、日本、新加坡等国的数十所学校的学生管乐表演者与北京市海淀区8所中学的近700名学生在天安门广场上共同奏响《奥林匹克号角》，以表达对北京奥运会的祝福。

8月3—5日 由中国歌剧舞剧院、天津歌舞剧院联手复排原创大型歌剧《杨贵妃》，作为第六届奥林匹克文化节暨相约北京——2008文化活动剧目，在北京世纪剧院公演。

8月5—7日 中国歌剧舞剧院在海淀剧院连演3场大型民族音乐会《岁月如歌》，献礼北京奥运会。

8月11日 继青歌赛、相声、小品、舞蹈、民族乐器等大赛之后，央视第十项文艺赛事——2008CCTV钢琴、小提琴大赛，经过近半年的筹备，本项赛事将在京拉开帷幕。

8月18—19日 芬兰赫尔辛基爱

乐乐团，在国家大剧院音乐厅演出两场西贝柳斯的《芬兰颂》，指挥约翰·斯托加德。

8月19日　由中国音乐家协会、扬州市人民政府联合主办，中国古筝学会、扬州市文化局承办的“中国古筝艺术第六次学术交流会议”在江苏扬州召开。

8月22日—9月4日　为庆祝德中友协成立20周年，以李双江为团长的中国音乐家代表团赴德国进行友好访问演出。

8月25—29日　全国师范院校电子琴教师学术研讨会及首届双排键电子琴比赛在鼓浪屿举行。

8月25—29日　“文华艺术院校奖——第三届全国民族乐器演奏比赛”在西安音乐学院举行。比赛设置乐器独奏、小型民族乐器组合、少数民族特色乐器独奏和传统器乐合奏等项目，最后决出23名金奖、46名银奖、69名铜奖。

8月30日　中国原创歌剧《木兰诗篇》在奥地利维也纳国家歌剧院演出。彭丽媛、戴玉强分别扮演男女主角，指挥李心草。

8月31日　上海交响乐团和浦东发展银行共同主办的系列音乐会“乐生活”下半年演出季拉开帷幕，指挥陈燮阳。

8月　“和鸣——古琴艺术进大学”在江苏大学举行。本次活动由中国艺术研究院、江苏省文化厅、镇江市人民政府等主办，江苏大学承办。

8月　由德国欧亚钢琴公司主办、上海音乐学院承办的第二届“门德尔松杯”全国钢琴大赛总决赛在上海结束。

8月　由文化部艺术服务中心、中国文化名家协会等单位主办，中国少年艺术团、北京中科艺教国际文化交流中心等单位承办的第二届“文化中国·2008维也纳金色大厅青少年文艺晚会”活动在奥地利维也纳金色大厅举行。

九月

9月3日　李云迪被聘为香港管弦乐团驻团艺术家。

9月5—6日　李云迪与香港管弦乐团在香港文化中心音乐厅合作演出拉威尔的《C大调钢琴协奏曲》，为新乐季揭开序幕。

9月5日　厦门爱乐乐团2008—2009音乐季在音乐岛·爱乐厅拉开帷幕，乐团共演出4部中国近现代交响作品，指挥郑小瑛、傅人长。

9月7日　北京音乐家协会、中国音乐家协会创作委员会在北京劳动人民文化宫举办组歌《劳动颂歌》研讨会。

9 月 10 日　由国家大剧院、中国音乐家协会、中国国际文化交流中心、中国音乐学院、中国交响乐发展基金会联合主办，大型多媒体音乐会——中国音画《清明上河图》在国家大剧院进行首演。作曲史志有，二胡独奏宋飞，指挥陈佐湟。

9 月 17—18 日　上海音乐学院召开首届全国表演学科建设与发展研讨会。

9 月 17—24 日　沈阳音乐学院校庆 70 周年，共有 23 场讲座 20 台音乐会及隆重的庆典在沈校内外举行。

9 月 20 日　中央芭蕾舞团在天桥剧场上演芭蕾舞剧《红色娘子军》。

9 月 22—24 日　天津音乐学院举行第三届“博士论坛”。

9 月 24 日　天津市音乐家协会第四次会员代表大会在天津召开，关牧村当选天津市音乐家协会主席。

9 月 30 日　为弘扬齐文化、蒲文化，山东淄博成立了“韶韵乐团”。乐团首要任务是挖掘整理当地失散多年的韶乐，演奏演唱传播蒲松龄聊斋俚曲。

9 月　赵季平任西安音乐学院院长。

9 月　大型音乐丛书《徐州民间音乐集成》由中国戏剧出版社出版。本丛书共四卷，以曲谱为主体，分《民歌卷》、《民乐卷》、《琴书卷》、《柳琴·花鼓卷》总计近 2000 页，

9 月　中国音乐史学会第十届年会在苏州举行。来自全国各高等音乐院校各音乐研究所等相关研究单位的百余名师生参加了会议。本届年会举行了全国高校学生论文评选大赛，共产生 36 名获奖人员，其中博士组 8 名，硕士组 21 名，本科组 7 名。

十月

10 月 1—10 日　“北京春之翼女声合唱团”在意大利威尼斯举办的第六届国际合唱大赛上夺得女声室内组金奖第一名及民族民谣组金奖第二名。

10 月 2 日　全国首届校际管弦乐节暨深圳市第十届校际管弦乐节在深圳大剧院隆重举行，来自北京、辽宁、甘肃、浙江以及香港等地的 24 支大中小学管乐团进行交流展演。

10 月 2—3 日　由吉林省青年音乐家协会、青年音乐家网站主办的“2008 长春·首届青年音乐家论坛”在长春莲花山风景区举办。

10 月 5 日　第三届中国·天津国际手风琴艺术节在天津落下帷幕。俄罗斯夏梅科夫和天津音乐学院赵博并列成人自由低音组第一；中央音乐学院许笑男和天津音乐学院汪珅并列青年组第一；天津音乐学院陈亮获成人

传统组第一；天津音乐学院青年教师宋娜领衔的手风琴三重奏获青年重奏组第一。

10月5日　由甘肃省委宣传部批准，甘肃省文联、甘肃省音乐家协会颁发的首届甘肃音乐“黄钟奖”评选揭晓。邸作人、苏孝林等14人和《向往西藏》、《当兵的年轮》等15首歌曲获奖。

10月5—9日　由湖北省群众艺术馆、湖北省音乐家协会、湖北省教育厅艺术教育委员会联合主办的“全省音乐（创作、声乐表演、合唱指挥）高级培训班”在湖北省艺术馆音乐厅举行。

10月8日　“2008国际民歌博览音乐周”在国家大剧院举行。本次民歌周汇聚了24个国家36支民歌表演团体近1000名民歌表演者，共上演24场音乐会。

10月8日　“西北民族音乐研究中心”在西安音乐学院正式成立，赵季平任中心主任，罗艺峰、李宝杰担任副主任。

10月10—12日　“第二届海南省民族器乐大赛”在海南师范大学音乐厅举行。

10月13日　中国音乐家协会六届主席团第八次会议在北京召开。会议研究了中国音协2008年主要工作，通过了有关人事任免事项。会议由傅庚辰主持，出席的有徐沛东、王世光、王立平、王次炤、叶小纲、吴雁泽、鲍蕙荞、廖昌永、谭丽华等。

10月13—16日　“高等学校理论作曲学术研讨会暨理论作曲学术委员会第八次年会”在杭州师范大学召开。

10月14—15日　荷兰舞蹈剧团在国家大剧院演出经典剧目《蜡之翼》、《自言自语》、《告别》，同时驻团编舞保罗·莱弗德举办大师班，与中国舞蹈演员探讨创作感受。

10月17—20日　为加强海峡两岸交流与合作、展示两岸合唱艺术成果、丰富两岸群众文化生活，由中国音乐家协会、福建省委宣传部、福州市委、市政府共同主办的“放歌海西——中国福州首届海峡两岸合唱节”在福州举行。

10月18日　由中国群众文化学会主办、上海市卢湾区文化馆承办的中国首届群众音乐论坛暨中国群文学会音乐专业委员会第一次会员代表大会在上海举行，傅庚辰当选为名誉主任。

10月24日　由中国音乐家协会、深圳市委宣传部主办，深圳广播电影电视集团、中国音协流行音乐学会承办的“纪念改革开放30周年——全国流行音乐盛典暨中国流行音乐高峰论坛”在深圳隆重举行。

10 月 25 日 湛江师范学院音乐学院正式挂牌成立。

10 月 31 日—11 月 3 日 由中国交响乐发展基金会和上海交响乐团主办、招商银行协办的第六届亚太地区交响乐团联盟论坛在上海召开。

十一月

11 月 3—6 日 由中央民族大学音乐学院和中国少数民族音乐会联合主办的“中国少数民族音乐学会第十一届年会暨少数民族音乐创新教育研讨会”在北京召开。

11 月 4—7 日 中央音乐学院音乐学系举办“中国·芬兰音乐周暨国际学术研讨会”，活动期间共有四场中国民间音乐、芬兰民间音乐和作曲家音乐会。

11 月 8 日 第二届中国国际小提琴比赛（青岛）圆满落幕，本次比赛共有 13 个国家和地区的 47 名选手获得比赛资格。中央音乐学院的陈怡获得本赛第一名；俄罗斯安德烈·亚历山德罗维奇·巴拉诺夫、德国的弗瑞德莱克·斯达克勒夫分获二、三名。

11 月 8—10 日 全国第五届音乐理论期刊研讨会在厦门举行。《音乐研究》、《人民音乐》、《中国音乐》、《中央音乐学院学报》、《音乐周报》等 16 家音乐刊物的编辑与领导参加本次研讨会。

11 月 9 日 由文化部主办、中国音协承办的“新学堂歌——谷建芬古诗文少儿歌曲演唱会”在北京国安剧场举行。

11 月 10—13 日 “首届国际三弦音乐周”在北京中央音乐学院举办。

11 月 18 日 大型南音乐舞戏《洛神赋》学术研讨会在北京召开。研讨会历时 3 天。

11 月 19 日 纪念张曙百年诞辰系列活动在安徽歙县隆重举行，活动包括张曙音乐广场落成仪式、张曙生平事迹展和 100 周年座谈会等。

11 月 20 日 中国音协管乐学会在京召开全国会员代表会议。

11 月 21—23 日 由华中师范大学、中国合唱协会、中国音协合唱联盟、中国音教协会合唱学术委员会联合举办的“桂子山·2008 中国合唱发展高峰论坛”在武汉举行。

11 月 25—31 日 “2008 北京国际电子音乐节”（MUSICACOUSTICA 2008—Asia）在北京举行。

11 月 27 日 中国爱乐乐团在北京中山音乐堂举行赫伯特·冯·卡拉扬诞辰 100 周年纪念音乐会，上海歌剧院合唱团、中国歌剧舞剧院合唱团担任合唱，指挥余隆。

11 月 28—30 日 中国歌剧研究会与北京大学歌剧研究院联合在北京

召开“2008中国歌剧论坛”。

11月　“中国音乐史博物馆”在西安建筑科技大学正式开馆。“中国音乐史博物馆”是由西安科技大学与知名音乐实物收藏家田丰先生携手创办，是中国大学第一所以中国民乐为主题的文物展览馆。

十二月

12月1日　由文化部主办，中央歌剧院承办的第14届全国音乐作品（合唱、室内乐）评奖在京揭晓。本届评奖共有160部作品参评，其中合唱作品79首，室内乐作品81首。颁奖音乐会上《惊梦》等4部室内乐作品、《草原夜色美》等3首无伴奏合唱作品和《铁军之歌》等两部交响合唱作品与观众见面。

12月1日　“高为杰作品音乐会”在北京音乐厅举行。

12月3—4日　陕西省乐团在国家大剧院音乐厅上演“陕西风情”交响乐音乐和世界经典交响音乐会。两场音乐会由姜金一执棒。

12月5日　中国音协在北京举办“中国音乐发展回顾与反思”研讨会。此次研讨会是由中国音乐家协会主办、《人民音乐》编辑部承办的一次突出专业水准与学术规格的理论峰会。徐沛东、汪毓和、梁茂春、田联韬、蔡良玉、戴嘉枋、俞人豪等参加会议，王次炤主持会议。

12月6日　中国出版集团公司、中国音乐家协会主办，人民音乐出版社承办的“放歌30年——纪念改革开放30周年大型演唱会”在世纪剧院举行。人民音乐出版社长吴斌介绍了“放歌30年”大型演唱会主题内容，精选上演赵季平的交响组曲《乔家大院》、秦文琛唢呐协奏曲《唤凤》、张朝钢琴协奏曲《哀牢狂想》等。

12月6—7日　由中国音乐学院主办、中国音乐学院音乐研究所承办的首届“全国高等音乐艺术院校少数民族音乐文化传承学术研讨会”在北京京民大厦召开。全国各少数民族地区及内地部分学者艺术院校专家90多人参加，就民族音乐文化的传承展开深入研究和讨论。

12月7—9日　在湖北随州举办首届编钟文化节，活动其间举行了“纪念曾侯乙编钟出土30周年国际学术会议”，与会论文集结出版，题为《钟鸣寰宇——纪念曾侯乙编钟出土30周年文集》。

12月11—17日　中国广播艺术团第五届艺术周在北京举行，近200位艺术家真情回顾改革开放30年的成就。

12月12—18日　中国广播艺术

团第五届艺术周歌颂改革开放30年主题为“汇集艺术风采，讴歌时代旋律”的系列演出在北京世纪剧院隆重上演。

12月12—14日 中国音乐家协会大提琴学会第二届一次理事会在西安音乐学院召开，名誉会长司徒志文出席会议，俞明青会长作工作报告。

12月13—14日 “德中同行——欧米勒钢琴公开赛”在广州大学城举办，近700名选手进入决赛，大赛最终决出20多个奖项，近百位选手获奖。

12月18日 第三届中国徐州国际胡琴艺术节在北京音乐厅举行，之后于2009年1月7—9日，分别在奥地利维也纳金色大厅和徐州的友好城市雷欧举办两场，13日以“东方弦魂”音乐会回到徐州，为本届艺术节画上句号。

12月19日—2009年1月3日 第八届中央音乐学院音乐节在京举行，其间共举办16场音乐会以及各类学术活动。

12月22—29日 由国家大剧院和北京京剧院联合新编大型史诗京剧《赤壁》在国家大剧院歌剧院上演10场。该剧由张继钢导演，于魁智、孟广禄、李胜素等众多梨园名家加盟。

12月26日 中国文联、音协“送欢乐、下基层”慰问演出团在负责人覃志刚、徐沛东带领下赴宁夏慰问演出，推动当地音乐生活。

12月 全国优秀流行歌曲创作大赛华北赛区评审会结束。河北、内蒙古、河南、山西、北京、天津6省市各推选10首原创歌曲参与评选。最终，天津市推选的《好运北京》获一等奖；北京市推选的《顾拜旦颂》获最佳潜力奖。

2008 年中国交响乐团演出记录

梁慧恩辑录

时间、地点	音乐会	指挥及其他	作　品	作　曲
2008 年 1 月 1 日晚 17:30 国家大剧院音乐厅	2008 北京新年音乐会	指挥:小泽征尔 二胡独奏:姜建华 钢琴演奏:郎朗 女高音: 凯瑟琳·芭托 合唱:中国交响乐团合唱团 合唱领唱:丁毅、黄越峰、幺红、王晨、王海涛、杨杰	《哦,我亲爱的爸爸》选自《贾尼·斯基基》	普契尼
			《哈利路亚》选自赞美诗 《喜悦欢腾》	莫扎特
			《降临吧,天使之歌》	传统黑人灵歌
			《十里墩山歌》	戴宏威
			《二泉映月》	华彦钧
			《黄河》	殷承宗等改编
			《合唱幻想曲》	贝多芬
2008 年 1 月 12 日晚 19:30 国家大剧院音乐厅	中国歌剧《木兰诗篇》音乐会	彭丽媛、戴玉强、莫华伦、张建一、廖昌永、梁宁等	《木兰诗篇》	关峡
2008 年 1 月 20 日晚 19:30 北京音乐厅	宏源财富之夜交响音乐会	指挥:张国勇 独唱:幺红、廖昌永 合唱:中国国家交响乐团/中国歌剧舞剧院歌剧团	《春之声圆舞曲》	约翰·施特劳斯
			《闲聊波尔卡》	
			《蓝色多瑙河圆舞曲》	
			《拨弦波尔卡》	
			《雷电波尔卡》	
			《奥林匹克号角》	约翰·威廉姆斯
			《神州颂》	王益

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	作　品	作　曲
2008年1月21日晚19:30国家大剧院音乐厅	神州颂迎春音乐会	指挥:张国勇 乐队首席:刘云志 独唱:幺红、廖昌永 合唱:中国国家交响乐团/中国歌剧舞剧院歌剧团/北京节日合唱团	《春节序曲》	李焕之
			《火车托塔卡》	刘湲
			《春之声圆舞曲》	约翰·施特劳斯
			《雷电波尔卡》	
			《闲聊波尔卡》	
			《红旗颂》	吕其明
			《茉莉花》	关峡
			《神州颂》	王益
2008年1月28日晚19:30国家大剧院音乐厅	1908—2008纪念薄一波同志百年诞辰音乐会	指挥:张国勇 乐队首席:刘云志 独唱:廖昌永、戴玉强、万山红、谭晶	《红旗颂》	吕其明
			《大红公鸡毛腿腿》	董乐弦
			《国民革命歌》	郭思达
			《就义歌》	崔义光
			《五月的鲜花》	
			《在太行山上》	
			《人说山西好风光》	张棣昌
			《将军归》	孟宪斌
			《祝福》	
			《牺牲大合唱》	冼星海
2008年2月1日晚19:30北京音乐厅	神州颂交响音乐会	指挥:谭利华 乐队首席:刘云志 独唱:幺红、廖昌永 合唱:中国国家交响乐团/中国歌剧舞剧院歌剧团	《春节序曲》	李焕之
			《火车托塔卡》	刘湲
			①《春之声圆舞曲》 ②《雷电波尔卡》 ③《闲聊波尔卡》	约翰·施特劳斯
			《红旗颂》	吕其明
			《茉莉花》	关峡
			《神州颂》	王益

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	作　品	作　曲
2008年2月5日晚19:30 国家大剧院歌剧院	龙凤呈祥——首届全球华人新春音乐盛典	指挥：汤沐海 演唱、奏：张顺翔、沈媛 黄英、齐·宝力高 殷承宗 李传韵 谭晶、戴玉强 袁莎、袁莉 李飚 宋祖英	《小鼠的奇遇》	
			《火车托卡塔》	刘湲
			《普天乐》	
			《我爱你中国》	瞿宗词、郑秋枫曲
			《心灵之歌》	齐·宝力高改编
			《黄河》殷承宗等改编	
			《十面埋伏》（小提琴曲）	杨宝智改编
			《想亲亲》	
			《渔舟唱晚》	
			《中国鼓与约瑟夫·施瓦特纳尔打击乐协奏曲》	李飚
			《阿里山》	
			《猜调》	
			《珊瑚颂》	李涣之
			《春节序曲》	
2008年2月28日晚19:30 天津大剧院	神州颂·2008中国国家交响乐团新春音乐会	指挥：谭利华 独唱：幺红、孙砾 合唱：中国交响乐团	《火车托卡塔》	刘湲
			①《春之声圆舞曲》 ②《雷电波尔卡》 ③《闲聊波尔卡》	约翰·施特劳斯
			《中国民谣组曲》选段 ①《猜调》②《阿里山的姑娘》③《太阳出来喜洋洋》	鲍元凯
			《茉莉花》	关峡
			《拉德斯基进行曲》	约翰·施特劳斯
			《神州颂》	王益

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	作　品	作　曲
2008年3月3日晚19:30 北京音乐厅	全国首届爱耳日公益音乐会	指挥:陈燮阳	《奥林匹克号角》	约翰·威廉姆斯
			《铁匠波尔卡》	约瑟夫·施特劳斯
			《春之声圆舞曲》	约翰·施特劳斯
			《乡村骑士》间奏曲	马斯卡尼
			《瑶族舞曲》	刘铁山、茅沅
			《乡村提琴手》	安德森
			《康康舞曲》	奥芬巴赫
			第一交响序曲——《激情燃烧的岁月》主题曲	关峡
			《鲁思兰与柳德米拉》	格林卡
			《闲聊波尔卡》	马斯涅
			第五交响曲 第一、第四乐章	贝多芬
2008年3月14日晚19:30 国家大剧院音乐厅	中国国家交响乐团音乐会		a小调第一小提琴协奏曲作品77号	肖斯塔科维奇
			第三交响曲《英雄》作品第55号	贝多芬
2008年3月24日晚19:30 北京音乐厅	《祝福奥运》交响音乐会	指挥:汤沐海 乐队首席:刘云志	《唐豪瑟》序曲	瓦格纳
			"沃尔塔瓦河"选自交响诗《我的祖国》	斯美塔那
			《奥林匹克号角》	约翰·威廉姆斯
			e小调小提琴协奏曲之第三乐章"活泼的快板"	门德尔松
			"我的祖国"(根据刘炽所作同名歌曲改编创作)	关峡、王猛
			A大调第七交响曲	贝多芬
2008年3月28—29日晚19:30 国家大剧院音乐厅	国家大剧院开幕国际演出季中国国家交响乐团音乐会	指挥:米歇尔·普拉松	《牧神午后》前奏曲	德彪西
			《C大调第一交响曲》	比才
			《幻想交响曲》作品14号	柏辽兹

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	作　品	作　曲
2008年4月9日晚20:00 河南艺术中心大剧院	2008中国（郑州）世界旅游城市市长论坛交响音乐会	指挥：汤沐海 钢琴：李云迪 小提琴：薛伟 民乐：宋飞 筝：袁莎、袁莉 男高音：戴玉强	中国音画《清明上河图》选段“田园图”、“抬轿图”	史志有
			古筝协奏曲《洛神》	唐建平
			《那就是我》 《托斯卡》选段“星光灿烂”	戴玉强
			G大调钢琴协奏曲第二、第三乐章	拉威尔
			《花木兰》	关峡
			小提琴协奏曲《梁祝》	何占豪、陈钢
			交响诗《罗马松树》选段	雷斯皮基
2008年4月13日晚19:30 国家大剧院	中俄当代交响对话音乐会	指挥：林涛 首席：赵坤宁 打击乐：塞格·诺克瑞 女高音：史敏 筝：张晓红 箫：陈悦 京胡：王爽	交响幻想曲《霸王别姬》	关峡
			交响协奏曲《圣火——2008》	唐建平
			交响曲 《与肖斯塔科维奇的对话》 乐队协奏曲 《传统俄罗斯马戏团音乐》	罗季翁·谢德林
2008年4月18日晚19:30 国家大剧院音乐厅	2008北京国际女音乐家大会开幕式交响音乐会	客席指挥：许瀞心	《地平线》	达利亚·利昂
			《可可西里的精灵》	李一丁
			《大地的讴歌》	陈怡
			《喇叭与鼓》	王强
			为独奏小提琴、竖琴和管弦乐而作的乐章	玛利亚·尼德伯格
			《东方大地之光明》	李灿解
			《火与山石抗争·走向草原》	辛沪光
			《黄琼宴》 为单簧管与管弦乐队而作	迪昂·普瑞斯

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	作　品	作　曲
2008年4月21日晚20:00 国家大剧院音乐厅	颂神州 ITAT 音乐会	指挥：邵恩 乐队首席：刘云志 女高音：幺红 男高音：廖昌永	交响曲《春天的故事》第四乐章《奥林匹克号角》	叶小纲 约翰·威廉姆斯
			沃尔塔瓦河 交响诗《我的祖国》选段	斯美塔那
			e小调小提琴协奏曲第三乐章"活泼的快板"	门德尔松
			《沁园春·雪》	田丰
			《我的祖国》	刘炽
			《神州颂》	王益
2008年4月27日晚20:00 北京音乐厅	颂神州 ITAT 音乐会	指挥：谭利华 乐队首席：刘云志 女高音：幺红 男高音：孙砾	交响曲《春天的故事》第四乐章	叶小纲
			《奥林匹克号角》	约翰·威廉姆斯
			沃尔塔瓦河交响诗《我的祖国》(选段)	斯美塔那
			e小调小提琴协奏曲第三乐章"活泼的快板"	门德尔松
			《沁园春·雪》	田丰
			《我的祖国》	刘炽
			《神州颂》	王益
2008年5月4日晚19:30 国家大剧院音乐厅	中国交响乐世纪回顾暨第一届中国交响音乐季北京展演周音乐会	指挥：谭利华 乐队首席：刘云志	《春节序曲》	李焕之
			《森吉玛德》	贺绿汀
			《台湾舞曲》	江文也
			《松则亚拉》	丁晓里
			《孔雀开屏》	罗忠镕
			《草原小姐妹》	吴祖强、刘德海、王燕樵
			第一交响序曲——《激情燃烧的岁月》	关峡
			交响诗《对阳光的忆念》	杜鸣心
			交响诗《穆桂英挂帅》	杨牧云

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	作　品	作　曲
2008年5月14日晚20:00 香港大会堂音乐厅	颂神州 ITAT音乐会	指挥：李心草 乐队首席：刘云志 女高音：幺红 男高音：孙砾	交响曲《春天的故事》第四乐章	叶小纲
			《奥林匹克号角》	约翰·威廉姆斯
			沃尔塔瓦河 交响诗《我的祖国》选段	斯美塔那
			e小调小提琴协奏曲 第三乐章"活泼的快板"	门德尔松
			《沁园春·雪》	田丰
			《我的祖国》	刘炽
			《神州颂》	王益
2008年5月15日晚20:00 香港大会堂音乐厅	颂神州 ITAT音乐会	指挥：李心草 乐队首席：刘云志 女高音：幺红 男高音：孙砾	《东方红》选段	李焕之
			《春天的故事》	王佑贵(冯春改编)
			《走进新时代》	蒋开儒
			《中国梦》	肖白(冯春改编)
			《我的祖国》	刘炽
			《神州颂》	王益
2008年5月16日晚20:00 香港大会堂音乐厅	颂神州 ITAT音乐会	指挥：李心草 乐队首席：刘云志	a小调小提琴协奏曲 OP·53	德沃夏克
			英雄生涯	理查·施特劳斯
2008年5月17、19日晚20:00 音乐厅	颂神州 ITAT音乐会	指挥：陈燮阳 乐队首席：刘云志 女高音：幺红 男高音：孙砾	交响曲《春天的故事》第四乐章	叶小纲
			《奥林匹克号角》	约翰·威廉姆斯
			沃尔塔瓦河 交响诗《我的祖国》选段	斯美塔那
			e小调小提琴协奏曲 第三乐章"活泼的快板"	门德尔松
			《沁园春·雪》	田丰
			《我的祖国》	刘炽
			《神州颂》	王益

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	作　品	作　曲
2008 年 5 月 20 日晚 20:00 深圳音乐厅	颂神州 ITAT 音乐会	指挥:陈燮阳 乐队首席:刘云志 女高音:幺红 男高音:孙砾	《东方红》选段	李焕之
			《春天的故事》	王佑贵(冯春改编)
			《走进新时代》	蒋开儒
			《中国梦》	肖白(冯春改编)
			《我的祖国》	刘炽
			《神州颂》	王益
2008 年 5 月 29 日晚 19:30 北京音乐厅	龙声华韵——陈怡交响作品音乐会	指挥:杨洋 小提琴独奏:王峥嵘 胡琴独奏:孙凰	单乐章大型管弦乐曲《四季》 小提琴协奏曲《德雷斯顿之春》 胡琴与弦乐队曲《胡琴组曲》 第三交响乐《我的音乐历程》	陈怡
2008 年 6 月 7 日晚 19:30 北京音乐厅	聆听巴罗洛——古钢琴音乐会	艺术指导兼古钢琴:李心草 乐队首席兼独奏:刘云志 古钢琴演奏:冯丹 大提琴独奏:张莹莹 长笛演奏:韩国良	《d 小调第 11 号大协奏曲》	维瓦尔第
			《c 小调大提琴协奏曲》第一乐章	J. C. 巴赫
			《G 大调第一号大协奏曲》	亨德尔
			《b 小调第 12 号大协奏曲》	亨德尔
			小提琴协奏曲《四季》之"冬"	维瓦尔第
			《勃兰登堡协奏曲》第五号	J. C. 巴赫
2008 年 6 月 11 日晚 19:30 北京音乐厅	交响组歌《你好,北京》	指挥:姜金一 领唱:李琳、霍元圆、徐小懿、王凯、王子 合唱:中国国家交响乐团合唱团	《枫桥夜泊》	黎英海
			《亲乞蛋下河洗衣裳》	
			《月光恋》	禹永一
			《玛依拉变奏曲》	胡廷江改编
			《送上我心头的思念》	施万春
			《亲吻祖国》	威建波
			《啊!我的虎子哥,你是我,我是你》	金湘
			《你好,北京》	中国音乐学院集体创作

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	作　品	作　曲
2008年6月15日晚19:30 国家大剧院音乐厅	第一届“中国交响乐之春”闭幕	指挥：邵恩 钢琴：殷承宗	《奥林匹克号角》	约翰·威廉姆斯
			钢琴协奏曲《黄河》	殷承宗、储望华、盛礼洪、刘庄改编
			《我的祖国》	刘炽
			交响诗《英雄生涯》	理查·施特劳斯
2008年6月21日晚19:30 北京音乐厅	交响的魔棒——美国指挥大师莫瑞斯背景音乐会	指挥：莫瑞斯·佩斯瑞 乐队首席：刘云志	弦乐柔板	巴伯
			d小调交响曲	弗朗克
			前奏曲《牧神午后》	德彪西
			《达夫尼斯与克罗埃》第二组曲	拉威尔
2008年6月24、25日 深圳音乐厅	颂神州 ITAT 音乐会	指挥：陈燮阳 乐队首席：赵坤宁 女高音：幺红 男高音：孙砾 合唱：中国国家交响乐团/中国歌剧舞剧院歌剧团	弦乐合奏《祭》	吕其明
			《奥林匹克号角》	约翰·威廉姆斯
			《我爱你，中国》 《让世界充满爱》	瞿琮词、郑秋枫曲 陈哲词、郭峰曲
			第五交响曲“命运”第一、第四乐章	贝多芬
			第一交响序曲“激情燃烧的岁月”主题曲	关峡
			《红旗颂》	吕其明
			《春天的故事》	王泽贵
			《走进新时代》	印青
			《我和我的祖国》 《沁园春·雪》	张黎词、秦咏诚曲 田丰
			《我的祖国》	刘炽
2008年7月6日晚19:30 北京音乐厅	音乐会歌剧《费黛里奥》	指挥：李心草 音乐会首席：赵坤宁 合唱：北京节日合唱团	《费黛里奥》	贝多芬

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	作　品	作　曲
2008 年 7 月 28 日晚 19:00 国家大剧院	中日音乐家创意音乐会	指挥：野田晖行、夏小汤 钢琴：大须贺华樱莉 柳琴：王迪 马林巴：柳政道 尺八：神令 古筝：周望 打击乐器：王建华、李聪农 次女中音：阮余群 中音笙：王磊 长笛：倪志杰 小提琴：甲斐史子 筝：高烟美登子	《阴阳相生》	胡银岳
			《天空飞翔》 《戏》	郭文景
			《寂》	徐昌俊
			《剑舞》	胡银岳
			《LUMINOURS——光芒的彼岸》	野田晖行
			《天一生人》	胡银岳
2008 年 8 月 5 日晚 19:30 国家大剧院歌剧院	相聚五环旗下 2008 北京音乐会	指挥：陈佐湟	《纳布科序曲》	威尔第
			"爱情是只自由的鸟儿"选自《卡门》	比才
			《不要忘记我》	库尔蒂斯
			"花之二重唱"选自《拉克美》	得利布
			"今夜无人入睡"选自《图兰朵》	普契尼
			《渔舟唱晚》	
			"为艺术，为爱情"选自《托斯卡》	普契尼
			"我亲爱的爸爸"选自《贾尼斯基基》	普契尼
			"双唇无语"选自《风流寡妇》	莱哈尔
			《嫉妒》	基德
			"在圣殿深处"选自《采珠人》	比才
			"月亮颂"选自《水仙女》	德沃夏克

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	作　品	作　曲
2008年8月5日晚19:30 国家大剧院歌剧院	相聚五环旗下2008北京音乐会	指挥：陈佐湟	“偷洒一滴泪” 选自《爱之甘醇》	多尼采蒂
			《普天乐》	张顺翔
			《在银色月光下》	王骆宾
			《我的太阳》	卡普阿
			“你的话儿让我敞开心扉”选自《参逊与达利拉》	圣桑
			“夜后的咏叹调”选自《魔笛》	莫扎特
			《相聚在五环旗下》	徐沛东
			《良宵》	刘天华
			《在那遥远的地方》	王骆宾
			“饮酒歌“选自《茶花女》	威尔第
2008年9月10日晚19:30 国家大剧院歌剧院	中国音画——《清明上河图》音乐会	指挥：陈佐湟 胡琴独奏：宋飞 合唱：中国节日合唱团 古筝：常静 琵琶：赵聪 板胡：于洋 笛箫：陈莎莎 三弦：张櫒萌 二胡群奏：张晔、畅阳、马可、郭晓 舞蹈：荣明明	序曲《迎客图》	史志有
			《田园图》	
			《惊马图》	
			《汴河图》	
			《商队图》	
			《纤夫图》	
			《乡情图》	
			《搏浪图》	
			《声声慢》	
			《清明上河歌》	
			《看命图》	
			《思乡图》	
			《远航图》	
			《赏鱼图》	
			《城关图》	
			《抬轿图》	
			《盛世图》	

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	作　品	作　曲
2008 年 9 月 15 日晚 19:30 北京音乐厅	欢乐颂 交响音乐会	指挥：陈佐湟 钢琴：金·巴比尔 领唱：姜咏、牛莎莎、范竞马、刘跃 合唱：中国国家交响乐团合唱团/北京节日合唱团	网络合唱曲《我们唱》	关峡
			G 大调第四钢琴协奏曲 作品 58 号	贝多芬
			d 小调第九交响曲 作品 125 号第三、四乐章	
2008 年 9 月 18 日晚 19:30 国家大剧院音乐厅	庆祝北京银行 A 股上市一周年交响音乐会	指挥：陈燮阳 小提琴：刘云志 京胡：王爽	《费黛里奥》序曲	贝多芬
			《春之声》圆舞曲	约翰·施特劳斯
			《波罗维茨舞曲》	鲍罗丁
			《乡村骑士》间奏	马斯卡尼
			《普天乐》	李文平
			第一交响序曲《激情燃烧的岁月》主题曲	关峡
			“沃尔塔瓦河”选自交响诗《我的祖国》	斯美塔那
			《沉思》	马斯涅
			《闲聊波尔卡》《拨弦波尔卡》	约翰·施特劳斯
			第九交响曲“自新大陆”第四乐章	德沃夏克
2008 年 9 月 21 日晚 19:30 北京大学百周年纪念讲堂	北京大学 2008 新生音乐会	指挥：陈燮阳 乐队首席：刘云志	第一交响序曲“激情燃烧的岁月”	关峡
			《闲聊波尔卡》《雷电波尔卡》	约翰·施特劳斯
			“沉思”选自歌剧《黛依丝》	马斯涅
			第三交响曲 第四乐章	柴可夫斯基
			第五交响曲“命运”	贝多芬

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	作　品	作　曲
2008 年 10 月 12 日晚 19:30 北京音乐厅	交响乐集《我的海峡》	洞箫：杜聪 女高音：幺红 男高音：孙砾	《海峡之源》	吴少雄
			《海峡之籁》	
			《海峡之灵》	
			《海峡之风》	
			《海峡之埠》	
			《海峡之月》	
			《海峡之泪》	
			《海峡之魂》	
			《海峡之脉》	
			《海峡之光》	
2008 年 10 月 16 日晚 19:30 天津歌舞剧院	天津有电 120 年交响音乐会	指挥：谭利华	《喜讯》	郑路、马宏业
			《天鹅湖选曲》	柴可夫斯基
			《乡村骑士》间奏曲	马斯卡尼
			西藏舞曲《松则亚拉》	丁晓里
			《法兰多尔舞曲》	比才
			《第四交响曲第四乐章》	柴可夫斯基
			《鲁斯兰与柳德米拉序曲》	格林卡
			音乐会组曲《红色娘子军》选段	吴祖强、杜鸣心
			《沉思》	马斯涅
			《闲聊波尔卡》	约翰·施特劳斯
			《雷电波尔卡》	
			《我的祖国》	刘炽
			《康康舞曲》	奥芬巴赫
			《拉德斯基进行曲》	约翰·施特劳斯

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	作品	作曲
2008年10月19日晚19:30 北京音乐厅	2008华融之夜音乐会		《喜讯》 ·	郑路、马宏业
			《蝙蝠序曲》	约翰·施特劳斯
			《天鹅湖组曲》	柴可夫斯基
			《草原小姐妹》琵琶协奏曲	吴祖强、王燕樵、刘德海
			《1812年序曲》	柴可夫斯基
			《波罗维茨舞曲》	鲍罗丁
			《马刀舞曲》	哈恰图良
			《长城随想曲》二胡协奏曲	刘文金
			《我的祖国》	刘炽
2008年10月26日晚19:30 国家大剧院音乐厅	中瑞友好音乐会	指挥：詹·舒尔兹 双簧管：雷诺图·比左托 笙：唐大志、郑德惠	38簧笙协奏曲《孔雀》第二、三乐章	邱玉凤
			为双簧管、笙和室内乐队而作双协奏曲(2008)	陈怡
			D大调第一交响曲	马勒
2008年11月2日晚19:30 国家大剧院	国家大剧院秋季演出季	指挥：陈佐湟 大提琴：大卫·戈林伽斯、娜木拉、田博年 钢琴：塔吉雅娜·戈林伽斯	为三把大提琴而作的三重奏鸣曲	库普兰
			大提琴、钢琴第一协奏曲(1978)	施尼特克
			为大提琴和乐队而作的柔板变奏曲作品133号	雷斯比基
			《b小调大提琴协奏曲》作品104	德沃夏克
2008年11月8日晚19:30 北京音乐厅	聆赏经典 交响音乐会 张国勇的肖斯塔科维奇	指挥：张国勇 乐队首席：刘云志 独唱：叶卡特琳娜·什玛诺维奇、阿列克夏·他诺维茨基	《第十四交响曲》作品135号	肖斯塔科维奇
			《第十二交响曲"1719"年》作品112号	

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	作　品	作　曲
2008年11月15日晚19:30国家大剧院	中国国家交响乐团——肖斯塔科维奇作品专场音乐会	指挥:林涛 大提琴:亚历山大·鲁丁	节目序曲	肖斯塔科维奇
			《第一大提琴协奏曲》	
			《第二大提琴协奏曲》	
			芭蕾组曲《螺丝钉》	
2008年11月21日晚19:30北京音乐厅	纪念改革开放30周年《走在春风里》交响音乐会	指挥:李心草	交响序曲《红旗颂》	吕其明
			大型声乐套曲《小平之歌》	傅庚辰
			《我的祖国》	刘炽
2008年11月28日晚19:30北京音乐厅	“安氏”三重奏组音乐会	指挥:王琳琳 大提琴:玛利亚·安 钢琴:露西亚·安 小提琴:安姬拉·安	《生命之空》	大卫·巴拉奎史南
			《舞蹈乐队》	肯基·邦驰
			《遗忘》	阿斯特·皮亚佐拉
			《探戈——布宜诺斯艾利斯的春天》	阿斯特·皮亚佐拉
			《奇缘/鬼影》	派特·麦瑟尼
			《五金》协奏曲	肯基·邦驰
			《钢琴三重奏》	何占豪、陈钢
2008年12月8日晚19:30北京保利剧场	辉煌岁月纪念改革开放30周年交响音乐会	指挥:邵恩 乐队首席:刘云志 合唱:中国国家交响乐团合唱团/中国国家交响乐团少年及女子合唱团	《序曲》	邹航
			《春韵》	杜鸣心
			《新赋》	刘健
			《和音》	邹航
			《歌唱祖国》	王莘词曲

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	作　品	作　曲
2008 年 12 月 12 日晚 19:00 山东会堂	2009 新年音乐会	指挥:陈燮阳 女高音:幺红 男高音:戴玉强	《鲁斯兰与柳德米拉序曲》	格林卡
			交响乐《铁匠波尔卡》	约翰·施特劳斯
			交响乐《阿里山的姑娘》	鲍元恺
			《西部往事》 《春之歌圆舞曲》	莫里康内 约翰·施特劳斯
			交响乐《波罗维茨舞曲》	鲍罗丁
			"自新大陆"第九交响曲第四乐章	德沃夏克
			《蝙蝠序曲》	约翰·施特劳斯
			《追梦京华》	关乃忠
			《今夜无人入睡》	普契尼
			《我的太阳》	
			交响乐《乡村骑士》间奏曲	马斯卡尼
			交响乐《我的祖国》	刘炽
2008 年 12 月 22 日晚 19:30 北京音乐厅	2009 新年音乐会	指挥:李心草、邵恩 乐队首席:刘云志	《红旗颂》	吕其明
			《长大后我就成了你》	王佑贵
			《今夜无人入睡》	普契尼
			《沉思》	马斯奈
			《千古绝唱》	王超
			e 小调第九交响曲《自新大陆》第四乐章	德沃夏克
			《鲁斯兰与柳德米拉序曲》	格林卡
			《天路》	印青
			《从此银河不再遥远》	关峡
			《快给大忙人让路》	罗西尼
			《雪橇波尔卡》	莱罗尔·安德森
			《在那遥远的地方》	王骆宾
			《我的太阳》	
			《我的祖国》	刘炽

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	作　品	作　曲
2008年12月31日晚19:30 国家大剧院	北京新年音乐会	指挥：丹尼尔·哈丁 钢琴：李云迪 小提琴：约夏·贝尔	《海盗序曲》作品第21号8	柏辽兹
			降E大调小号协奏曲4	胡梅尔
			D大调小号协奏曲3	泰勒曼
			《希望序曲》	陈怡
			《茨冈狂想曲》	拉威尔
			降b小调第一钢琴协奏曲 作品第23号	柴可夫斯基
			《西班牙随想曲》	里姆斯基·科萨科夫

中国音乐年鉴·2009·

·音乐演出·

中国爱乐乐团2008年演出季记录

于涛辑录

时间、地点	音乐会名称	指挥及其他	演出曲目	作　曲
2008年1月1日晚7:30 北京保利剧院	新年音乐会	指挥:余隆 钢琴:李云迪 大提琴:王健 二胡:王颖、王啸 马头琴:东方神骏 男高音:张建一 男中音:廖昌永 女高音:安杰拉·乔治乌	交响序曲《御风万里》,作品27号	郭文景
			音诗《江山多娇》	
			歌剧《采珠人》"在圣殿深处"	比才
			《红旗飘飘》	李杰
			《降E大调自然的行板与辉煌大波罗乃兹舞曲》作品22号	肖邦
			歌剧《浮士德》"珠宝之歌"	古诺
			歌剧《蝴蝶夫人》"晴朗的一天"	普契尼
			《贾尼·斯基基》"我亲爱的爸爸"	
			《阳光照耀着塔什库尔干》	陈刚
			《龙马彩虹》	塞汗
			《游吟者之歌》作品71号	格拉祖诺夫
			《C大调大提琴协奏曲》第三乐章	海顿
			交响诗《罗马的松树》	雷斯庇基
2008年1月2日晚7:30 天津大剧院	新年音乐会	指挥:余隆 钢琴:李云迪 大提琴:王健 二胡:王颖、王啸 马头琴:东方神骏 男高音:张建一 男中音:廖昌永 女高音:安杰拉·乔治乌	交响序曲《御风万里》,作品27号	郭文景
			音诗《江山多娇》	
			歌剧《采珠人》"在圣殿深处"	比才
			《红旗飘飘》	李杰
			《降E大调自然的行板与辉煌大波罗乃兹舞曲》作品22号	肖邦
			歌剧《浮士德》"珠宝之歌"	古诺
			歌剧①《蝴蝶夫人》"晴朗的一天" ②《贾尼·斯基基》"我亲爱的爸爸"	普契尼
			《阳光照耀着塔什库尔干》	陈刚
			龙马彩虹	塞汗
			游吟者之歌,作品71号	格拉祖诺夫
			C大调大提琴协奏曲,第三乐章	海顿
			交响诗《罗马的松树》	雷斯庇基

（续）

时间、地点	音乐会名称	指挥及其他	演出曲目	作曲
2008年1月3日晚7:30 天津大剧院	新年音乐会	指挥:余隆	《红旗颂》	吕其明
			歌剧《乡村骑士》间奏曲	玛斯卡尼
			《卡门组曲》	比才
			《纳布科》序曲	威尔第
			《贼雀》序曲	罗西尼
			《皇帝圆舞曲》	施特劳斯
			《我们曾经唱过》	邹野
2008年1月5日晚7:30 苏州大剧院	新年音乐会	指挥:余隆	《红旗颂》	吕其明
			歌剧《乡村骑士》间奏曲	玛斯卡尼
			《卡门组曲》	比才
			《纳布科》序曲	威尔第
			《贼雀》序曲	罗西尼
			《皇帝圆舞曲》	施特劳斯
			《我们曾经唱过》	邹野
2008年1月6日晚7:30 苏州大剧院	新年音乐会	指挥:余隆	《红旗颂》	吕其明
			歌剧《乡村骑士》间奏曲	玛斯卡尼
			《卡门组曲》	比才
			《纳布科》序曲	威尔第
			《贼雀》序曲	罗西尼
			《皇帝圆舞曲》	施特劳斯
			《我们曾经唱过》	邹野
2008年1月7日晚7:30 杭州大剧院	新年音乐会	指挥:余隆	《红旗颂》	吕其明
			歌剧《乡村骑士》间奏曲	玛斯卡尼
			《卡门组曲》	比才
			《纳布科》序曲	威尔第
			《贼雀》序曲	罗西尼
			《皇帝圆舞曲》	施特劳斯
			《我们曾经唱过》	邹野
2008年1月8日晚7:30 宁波剧场	新年音乐会	指挥:余隆	《红旗颂》	吕其明
			歌剧《乡村骑士》间奏曲	玛斯卡尼
			《卡门组曲》	比才
			《纳布科》序曲	威尔第
			《贼雀》序曲	罗西尼
			《皇帝圆舞曲》	施特劳斯
			《我们曾经唱过》	邹野

（续）

时间、地点	音乐会名称	指挥及其他	演出曲目	作　曲
2008 年 1 月 11 日晚 7:30 南宁剧场	新年音乐会	指挥:余隆	《红旗颂》	吕其明
			歌剧《乡村骑士》间奏曲	玛斯卡尼
			《卡门组曲》	比才
			《纳布科》序曲	威尔第
			《贼雀》序曲	罗西尼
			《皇帝圆舞曲》	施特劳斯
			《我们曾经唱过》	邹野
2008 年 1 月 18 日晚 7:30 北京中山公园音乐堂	交响音乐会	指挥:吕嘉 小提琴:薛伟	交响诗《唐璜》,作品 20 号	施特劳斯
			《苏格兰幻想曲》,作品 46 号	布鲁赫
			《C 大调第二交响曲》,作品 61 号	舒曼
2008 年 1 月 22 日晚 7:30 北京中山公园音乐堂	“与爱同行”专场音乐会	指挥:谭利华 主持:瞿弦和 女高音:王秀芬 男高音:胡松华、范竞马、布仁巴雅尔	①《奥林匹克号角》②电影《大地雄心主题曲》	威廉姆斯
			《塞北小曲第一号》之《深山晨曲》	黄安伦
			《托斯卡》之《为艺术为爱情》	普契尼
			《天边》	古日格楞
			《赞歌》	胡松华
			《帕米尔,我的家乡多么美》 陕西民歌《乡音乡情》	郑秋枫
			《吟游诗人》之《看那柴堆烈火熊熊》	威尔第
			《猫》之《回忆》	韦伯
			《小河淌水》《走西口》《对花》	鲍元恺
			配乐故事:李青的故事	
			歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》序曲 《威风堂堂进行曲》	格林卡 埃尔加
2008 年 1 月 26 日晚 7:30 北京音乐厅	交响音乐会	指挥:杨洋 钢琴:盛原	《升 F 小调钢琴协奏曲》,作品 20 号	斯克里亚宾
			①《普尔钦奈拉》组曲②《火鸟》组曲(1919 年版)	斯特拉文斯基

（续）

时间、地点	音乐会名称	指挥及其他	演出曲目	作曲
2008年2月1日晚7:30 北京中山公园音乐堂	中国国际投资促进会2008年新春音乐会	指挥:余隆 女高音:陈小朵	歌剧《贼雀》序曲	罗西尼
			《我们曾经唱过》	邹野
			①交响前奏曲②歌剧《贾尼·斯基基》之"我亲爱的爸爸"	普契尼
			歌剧《波吉与贝丝》	格什温
			《我爱你,中国》	郑秋枫
			歌剧《奥伯龙》序曲	韦伯
			《皇帝圆舞曲》	施特劳斯
2008年2月23日晚7:30 北京中山公园音乐堂	交响音乐会	指挥/钢琴:许忠	《牧神午后》前奏曲	德彪西
			《C大调第一交响曲》	比才
			《降B大调第二十七钢琴协奏曲》作品595号	莫扎特
2008年2月29日晚7:30 北京中山公园音乐堂	交响音乐会	指挥:王进 钢琴:卡西娅·拉贝克、玛丽耶勒·拉贝克	《罗马狂欢节》序曲	柏辽兹
			《D小调双钢琴协奏曲》	柏辽兹
			《D小调交响曲》	弗朗克
2008年3月8日晚7:30 北京中山公园音乐堂	交响音乐会	指挥:张艺 小提琴:姚珏 古筝:吉炜	《牧神午后》前奏曲	德彪西
			《齐格弗里德牧歌》	瓦格纳
			《A小调小提琴协奏曲》	德沃夏克
			第一古筝协奏曲《行云流水》	关乃忠
2008年3月23日晚7:30 北京音乐厅	交响音乐会	指挥:余隆 中提琴:马克西姆·雷萨诺夫 女高音:饶岚	《洛可可主题变奏曲》(为中提琴改编)	柴科夫斯基
			《F大调浪漫曲》	布鲁赫
			《第四交响曲》(室内乐版本)	马勒
2008年3月28日晚7:30 北京798艺术区706厂房	"2008国家精神造就者荣誉"颁奖典礼晚会	指挥:夏小汤	大型交响乐组曲《五行》	陈其钢

（续）

时间、地点	音乐会名称	指挥及其他	演出曲目	作　曲
2008年4月6日晚7:30 北京保利剧院	交响音乐会	指挥:余隆 女高音:谭晶 二胡:邓建栋 男高音:莫华伦 女中音:曹铮	《民族交响组曲——乔家大院》	赵季平
			《大地之歌》	马勒
2008年4月8日晚7:30 上海徐家汇天主教堂	专场音乐会	指挥:余隆 领唱:迟黎明、周正、张慧勇、王维倩 合唱:上海歌剧院合唱团	《安魂曲》	莫扎特
2008年4月12日晚7:30 北京中山公园音乐堂	交响音乐会	指挥:夏小汤 大提琴:孙晓淇 钢琴:施佳佳 小提琴:柴亮	《C大调三重协奏曲》作品56号	贝多芬
			《G大调第八交响曲》	德沃夏克
2008年4月13日晚7:30 北京大学百周年纪念讲堂	北京大学校庆专场 交响音乐会	指挥:夏小汤 大提琴:孙晓淇 钢琴:施佳佳 小提琴:柴亮	《C大调三重协奏曲》作品56号	贝多芬
			《G大调第八交响曲》	德沃夏克
2008年4月19日晚7:30 北京中山公园音乐堂	交响音乐会	指挥:布拉姆维尔·托维 小提琴:文薇	《A小调小提琴协奏曲》作品82号	格拉祖诺夫
			《降A大调第一交响曲》作品55号	埃尔加
2008年4月27日晚7:30 北京大学百周年纪念讲堂	北大建校110周年暨"五四"交响音乐会	指挥:余隆	《红旗颂》	吕其明
			歌剧《乡村骑士》间奏曲	玛斯卡尼
			《卡门组曲》	比才
			《纳布科》序曲	威尔第
			《贼雀》序曲	罗西尼
			《皇帝圆舞曲》	施特劳斯
			《我们曾经唱过》	邹野

（续）

时间、地点	音乐会名称	指挥及其他	演出曲目	作曲
2008年5月7日晚18:00 梵蒂冈保罗六世礼堂	欧洲三国巡演之一	指挥：余隆 声乐：饶岚、曹铮、张建一、龚冬健 合唱：上海歌剧院合唱团	《安魂曲》	莫扎特
			中国名曲：《茉莉花》	
2008年5月9日晚18:00 威尼斯罗马广场	欧洲三国巡演之二	指挥：余隆 声乐：饶岚、曹铮、张建一、龚冬健 合唱：上海歌剧院合唱团	《安魂曲》	莫扎特
			中国名曲：《茉莉花》	
2008年5月11日晚18:00 维也纳金色大厅	欧洲三国巡演之三	指挥：余隆 声乐：饶岚、曹铮、张建一、龚冬健 合唱：上海歌剧院合唱团	《安魂曲》	莫扎特
			中国名曲：《茉莉花》	
2008年5月24日晚7:30 世纪剧院	唐宋名篇音乐朗诵会之二"宋人弦歌"	指挥：余隆 朗诵：方明、乔榛、丁建华、濮存昕、肖雄凯丽 声乐：丁毅、迪里拜尔、张庆海 舞蹈：王亚彬 合唱：中国歌剧舞剧院合唱团	《序》之《唯美的欢娱》	周国平
			《闹灯》之①《青玉案·元夕》②《生查子》	辛弃疾 欧阳修
			《问春》之①《一剪梅·舟过吴江》②《鹧鸪天》	蒋捷 辛弃疾
			《叹花》之①《卜算子·咏梅》②《水龙吟》	陆游 苏轼
			《邀月》之①《点绛唇》②《水调歌头》	汪藻 苏轼
			《悲秋》之①《唐多令》②《桂之香·金陵怀古》③《八声甘洲》	吴文英 王安石 柳永
			《伤别》之①《青玉案》②《雨霖铃》③《钗头凤》	无名氏 柳永 陆游

（续）

时间、地点	音乐会名称	指挥及其他	演出曲目	作　曲
			《相思》之①《卜算子》②《一剪梅》③《鹊桥仙》	李之仪 李清照 秦观
			《记梦》之①《虞美人》②《江诚子》	李煜 苏轼
			《醉酒》①《西江月》 ②《一剪梅》 ①《念奴娇》 ②《念奴娇》 ③《满江红》	辛弃疾 刘克庄 苏轼 张孝祥 岳飞
2008 年 6 月 6 日晚 7:30 北京传媒大学	交响音乐会	指挥:余隆	《红旗颂》	吕其明
			歌剧《乡村骑士》间奏曲	玛斯卡尼
			《卡门组曲》	比才
			《纳布科》序曲	威尔第
			《贼雀》序曲	罗西尼
			《皇帝圆舞曲》	施特劳斯
			《我们曾经唱过》	邹野
2008 年 6 月 15 日晚 7:30 北京保利剧院	第七音乐季闭幕音乐会	指挥:奥古斯丁·杜梅	《G 大调第一浪漫曲》作品 40	贝多芬
			《降 B 大调第五交响曲》作品 485 号	舒伯特
			《E 小调小提琴协奏曲》作品 64 号	门德尔松
2008 年 6 月 19 日午 外交部礼堂	外交部专场交响音乐会	指挥:余隆	《红旗颂》	吕其明
			歌剧《乡村骑士》间奏曲	玛斯卡尼
			《卡门组曲》	比才
			《纳布科》序曲	威尔第
			《贼雀》序曲	罗西尼
			《皇帝圆舞曲》	施特劳斯
			《我们曾经唱过》	邹野
2008 年 6 月 26 日晚 7:30 钓鱼台芳菲苑	答谢各国对我国援助专场音乐会	指挥:余隆 声乐:饶岚、曹铮、张建一、龚冬健 合唱:上海歌剧院合唱团	《安魂曲》	莫扎特
			中国名曲:《茉莉花》	

（续）

时间、地点	音乐会名称	指挥及其他	演出曲目	作　曲
2008年8月4日晚7:30 北京大学百周年纪念讲堂	奥运专场音乐会	指挥：谭盾		
2008年8月22日晚7:30 北京中山公园音乐堂	接近东方——交响音乐会	指挥：乔万尼·阿莱韦 钢琴：乔万尼·阿莱韦	《叛逆天使》组曲《空气》、《清晨》	乔万尼·阿
			《顺其自然》、《上帝的钟》、《重生》、《爵士狂》	莱韦
2008年8月31日晚7:30 北京中山公园音乐堂	打开音乐之门闭幕音乐会	指挥：杨洋	《红旗颂》	吕其明
			歌剧《乡村骑士》间奏曲	玛斯卡尼
			《卡门组曲》	比才
			《纳布科》序曲	威尔第
			《贼雀》序曲	罗西尼
			《皇帝圆舞曲》	施特劳斯
			《我们曾经唱过》	邹野
2008年9月3日晚7:30 昆明	高雅艺术进校园专场音乐会	指挥：杨洋	《红旗颂》	吕其明
			歌剧《乡村骑士》间奏曲	玛斯卡尼
			《卡门组曲》	比才
			《纳布科》序曲	威尔第
			《贼雀》序曲	罗西尼
			《皇帝圆舞曲》	施特劳斯
			《我们曾经唱过》	邹野
2008年9月4日晚7:30 昆明	高雅艺术进校园专场音乐会	指挥：杨洋	《红旗颂》	吕其明
			歌剧《乡村骑士》间奏曲	玛斯卡尼
			《卡门组曲》	比才
			《纳布科》序曲	威尔第
			《贼雀》序曲	罗西尼
			《皇帝圆舞曲》	施特劳斯
			《我们曾经唱过》	邹野

（续）

时间、地点	音乐会名称	指挥及其他	演出曲目	作　曲
2008 年 9 月 5 日晚 7:30 昆明	高雅艺术进校园专场音乐会	指挥:杨洋	《红旗颂》	吕其明
			歌剧《乡村骑士》间奏曲	玛斯卡尼
			《卡门组曲》	比才
			《纳布科》序曲	威尔第
			《贼雀》序曲	罗西尼
			《皇帝圆舞曲》	施特劳斯
			《我们曾经唱过》	邹野
2008 年 9 月 6 日晚 7:30 昆明	高雅艺术进校园专场音乐会	指挥:杨洋	《红旗颂》	吕其明
			歌剧《乡村骑士》间奏曲	玛斯卡尼
			《卡门组曲》	比才
			《纳布科》序曲	威尔第
			《贼雀》序曲	罗西尼
			《皇帝圆舞曲》	施特劳斯
			《我们曾经唱过》	邹野
2008 年 9 月 9 日晚 7:30 南宁	高雅艺术进校园专场音乐会	指挥:杨洋	《红旗颂》	吕其明
			歌剧《乡村骑士》间奏曲	玛斯卡尼
			《卡门组曲》	比才
			《纳布科》序曲	威尔第
			《贼雀》序曲	罗西尼
			《皇帝圆舞曲》	施特劳斯
			《我们曾经唱过》	邹野
2008 年 9 月 10 日晚 7:30 南宁	高雅艺术进校园专场音乐会	指挥:杨洋	《红旗颂》	吕其明
			歌剧《乡村骑士》间奏曲	玛斯卡尼
			《卡门组曲》	比才
			《纳布科》序曲	威尔第
			《贼雀》序曲	罗西尼
			《皇帝圆舞曲》	施特劳斯
			《我们曾经唱过》	邹野

（续）

时间、地点	音乐会名称	指挥及其他	演出曲目	作　曲
2008年9月13日晚7:30 桂林	高雅艺术进校园专场音乐会	指挥：杨洋	《红旗颂》	吕其明
			歌剧《乡村骑士》间奏曲	玛斯卡尼
			《卡门组曲》	比才
			《纳布科》序曲	威尔第
			《贼雀》序曲	罗西尼
			《皇帝圆舞曲》	施特劳斯
			《我们曾经唱过》	邹野
2008年9月14日晚7:30 桂林	高雅艺术进校园专场音乐会	指挥：杨洋	《红旗颂》	吕其明
			歌剧《乡村骑士》间奏曲	玛斯卡尼
			《卡门组曲》	比才
			《纳布科》序曲	威尔第
			《贼雀》序曲	罗西尼
			《皇帝圆舞曲》	施特劳斯
			《我们曾经唱过》	邹野
2008年9月17日晚7:30 吉首	高雅艺术进校园专场音乐会	指挥：杨洋	《红旗颂》	吕其明
			歌剧《乡村骑士》间奏曲	玛斯卡尼
			《卡门组曲》	比才
			《纳布科》序曲	威尔第
			《贼雀》序曲	罗西尼
			《皇帝圆舞曲》	施特劳斯
			《我们曾经唱过》	邹野
2008年9月18日晚7:30 吉首	高雅艺术进校园专场音乐会	指挥：杨洋	《红旗颂》	吕其明
			歌剧《乡村骑士》间奏曲	玛斯卡尼
			《卡门组曲》	比才
			《纳布科》序曲	威尔第
			《贼雀》序曲	罗西尼
			《皇帝圆舞曲》	施特劳斯
			《我们曾经唱过》	邹野

（续）

时间、地点	音乐会名称	指挥及其他	演出曲目	作 曲
2008 年 9 月 19 日晚 7:30 吉首	高雅艺术进校园专场音乐会	指挥:杨洋	《红旗颂》	吕其明
			歌剧《乡村骑士》间奏曲	玛斯卡尼
			《卡门组曲》	比才
			《纳布科》序曲	威尔第
			《贼雀》序曲	罗西尼
			《皇帝圆舞曲》	施特劳斯
			《我们曾经唱过》	邹野
2008 年 9 月 27 日晚 7:30 北京音乐厅	第八个音乐季开幕音乐会	指挥:余隆 小提琴:胡乃元	《升华之夜》,作品 4 号	勋伯格
			G 小调第一小提琴协奏曲,作品 26 号	布鲁赫
			E 小调第九交响曲《自新世界》,作品 95 号	德沃夏克
2008 年 9 月 28 日晚 7:30 世纪剧院	外专局“十一”专场音乐会	指挥:余隆 小提琴:谢楠	《纳布科》序曲	威尔第
			小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》	何占豪、陈刚
			E 小调第九交响曲《自新世界》,作品 95 号	德沃夏克
2008 年 10 月 4 日晚 7:30 北京音乐厅	北京国际音乐节委约创作专场	指挥:彼得·鲁策齐卡	《特里斯坦与伊索尔德》序曲和《爱之死》	瓦格纳
			《我期待死者复活》	梅西安
			《罗卡娜》	陈银淑
			《圆舞曲》	拉威尔
2008 年 10 月 11 日晚 7:30 北京音乐厅	北京国际音乐节纪念伯恩斯坦音乐会	指挥:杨洋 小提琴:徐惟聆 主讲:杰米·伯恩斯坦	①《坎迪德》序曲②小夜曲③《在小镇上》中三段舞曲④《西区故事》交响舞曲	伯恩斯坦
2008 年 10 月 19 日晚 7:30 北京保利剧院	北京国际音乐节歌剧选萃暨闭幕音乐会	指挥:李心草 女高音:曹秀美 男高音:张建一 合唱:中国交响乐团合唱团	①《曼侬·莱斯科》②《托斯卡》③《图兰朵》④《燕子》⑤《艺术家生涯》	普契尼
			《贼雀》序曲	罗西尼
			①《弄臣》②《纳布科》③《茶花女》	威尔第
			①《夏莫尼的琳达》②《爱的甘醇》	多尼采蒂

（续）

时间、地点	音乐会名称	指挥及其他	演出曲目	作　曲
2008年11月1日晚7:30 北京中山公园音乐堂	交响音乐会	指挥:夏小汤 钢琴:张骎 钢琴:阿兰·勒弗雷 小号:安德烈·亨利	①《库普兰之墓》②G大调钢琴协奏曲③《鹅妈妈组曲》	拉威尔
			《为小号、钢琴与乐队而作的小协奏曲》	若利韦
2008年11月27日晚7:30 北京中山公园音乐堂	卡拉扬诞辰一百周年纪念 音乐会	指挥:余隆 声乐:孙秀苇、杨洁、莫华伦、龚冬健 合唱:上海歌剧院合唱团 中国歌剧舞剧院合唱团	《安魂曲》	威尔第
2008年11月30日晚7:30 人民大会堂小礼堂	国资委 普及交响 音乐会	指挥:余隆	《红旗颂》	吕其明
			歌剧《乡村骑士》间奏曲	玛斯卡尼
			《卡门组曲》	比才
			《纳布科》序曲	威尔第
			《贼雀》序曲	罗西尼
			《皇帝圆舞曲》	施特劳斯
			《我们曾经唱过》	邹野
2008年12月7日晚7:30 北京中山公园音乐堂	交响音乐会	指挥:鲁道夫·施特赖歇尔	①《科里奥兰》序曲,作品62 ②C小调第五交响曲,作品67	贝多芬
			B小调第八交响曲,作品759号	舒伯特
2008年12月9日晚7:30 民族文化宫	纪念改革开放30周年专场音乐会	指挥:余隆 声乐:丁毅、魏松、栾峰、幺红、范竞马、张建一、孙秀苇、梁宁、王霞、张丽萍 小提琴:吕思清	《帕米尔家乡多么美》 《草原上升起不落的太阳》 《共和国之恋》 《祖国慈祥的母亲》 《北京颂歌》 《今夜无人入睡》 《思故乡》 《重归苏莲托》 《为艺术为爱情》 《这美好夜晚多寂静》	
			小提琴协奏曲《刘三姐》	罗新民

（续）

时间、地点	音乐会名称	指挥及其他	演出曲目	作曲
2008年12月17日晚7:30 北京中山公园音乐堂	交响音乐会	指挥:马克·埃尔德 大提琴:朱琳	《莱奥诺拉》第三序曲	贝多芬
			《英雄生涯》,作品40号	施特劳斯
			《所罗门》——为大提琴与乐队而作	布鲁赫
2008年12月20日晚7:30 国家大剧院		指挥:余隆 钢琴:郎朗 声乐:魏松、丁毅、王莹、王莉、毛阿敏、腾格尔、殷秀梅、戴玉强 小提琴:吕思清 薛伟	歌曲:《举杯吧,朋友》《渴望》《天堂》《我像雪花天上来》 钢琴协奏曲《黄河》 小提琴协奏曲《查尔达什舞曲》	殷承宗、储望华、刘庄、盛礼洪、石叔诚、许斐星
2008年12月21日晚7:30 武汉琴台大剧院	献给改革开放30周年保利之夜音乐会	指挥:杨洋 钢琴:陈洁	降B小调第一钢琴协奏曲,作品23号	柴科夫斯基
			E小调第九交响曲《自新世界》,作品95号	德沃夏克
2008年12月22日晚7:30 武汉琴台大剧院	献给改革开放30周年保利之夜音乐会	指挥:余隆 钢琴:陈洁	降B小调第一钢琴协奏曲,作品23号	柴科夫斯基
			《英雄生涯》,作品40号	施特劳斯
2008年12月24日晚7:30 深圳大剧院	献给改革开放30周年保利之夜音乐会	指挥:余隆、杨洋 钢琴:许忠	降B小调第一钢琴协奏曲,作品23号	柴科夫斯基
			E小调第九交响曲《自新世界》,作品95号	德沃夏克
2008年12月25日晚7:30 深圳大剧院	献给改革开放30周年保利之夜音乐会	指挥:余隆、杨洋 钢琴:许忠	降B小调第一钢琴协奏曲,作品23号	柴科夫斯基
			《英雄生涯》,作品40号	施特劳斯
2008年12月26日晚7:30 广州星海音乐厅	献给改革开放30周年保利之夜音乐会	指挥:余隆 钢琴:许忠	降B小调第一钢琴协奏曲,作品23号	柴科夫斯基
			《英雄生涯》,作品40号	施特劳斯

（续）

时间、地点	音乐会名称	指挥及其他	演出曲目	作　曲
2008年12月28日晚7:30 东莞玉兰大剧院	献给改革开放30周年保利之夜音乐会	指挥:余隆、杨洋 钢琴:许忠	《降B小调第一钢琴协奏曲》,作品23号	柴科夫斯基
			E小调第九交响曲《自新世界》,作品95号	德沃夏克
2008年12月31日晚7:30 河南郑州艺术中心大剧院	新年音乐会	指挥:余隆 演奏家:薛伟、邓建栋、唐俊乔 歌唱家:毛阿敏、王庆爽、朱桦、胡晓晴、雪莲组合	《春节序曲》	李焕之
			《玉观音》	叶小钢
			《草原风韵》	邓建栋
			《射雕英雄传》主题曲	赵麟
			《阳光照耀着塔什库尔干》	陈刚
			①《闯关东》②《云水谣》	邹野
			①《天之大》②《渴望》	王备
			①《乔家大院》组曲②《大宅门》	赵季平
			《挂红灯》	周成龙

上海交响乐团2008年演出记录

上海交响乐团艺术档案室辑

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年1月1日上午 上海大剧院	上海市各界人士新年音乐会	指挥:张国勇 演唱:杨小勇、郭雅志、马梅、孙颖迪、杜吉刚,政协爱歌艺术沙龙	《欢庆》 《那就是我》 唢呐协奏曲《百鸟朝凤》 歌剧《浮士德》:《珠宝之歌》 第一交响曲序曲——《激情燃烧的岁月》 《蓝色狂想曲》 歌剧《蝙蝠》序曲 歌剧《图兰朵》:《今夜无人入睡》 《匈牙利舞曲》第五号 《同一首歌》	刘峰 谷建芬 民间乐曲 夏尔·古诺 关峡 乔治·格什温 小约翰·施特劳斯 贾科莫·普契尼 约翰内斯·勃拉姆斯 孟卫东
2008年1月4日上午 上海音乐厅	2008招商银行上海分行新年音乐会	指挥:陈燮阳	《红旗颂》 音乐剧《猫》:回忆 《"春之声"圆舞曲》,作品410 音乐剧《奥克拉荷马》:序曲 《"乘风破浪"圆舞曲》 我的祖国:《伏尔塔瓦河》 《中国心》 电影《桂河大桥》配乐:波基上校进行曲 《e小调第九交响曲》,作品95号,"自新大陆":第二乐章 芭蕾《假面舞会》:圆舞曲 芭蕾《加雅涅》:马刀舞曲 《1812序曲》	吕其明 安德鲁·洛依德·韦伯 小约翰·施特劳斯 理查德·罗杰斯 朱文蒂诺·罗萨斯,奥伯里·温特 贝德里希·斯美塔那 王福龄/丁晓里 肯尼斯·阿尔福德 安东宁·德沃夏克 阿拉姆·哈恰图良 阿拉姆·哈恰图良 柴科夫斯基

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年1月4日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第154期	指挥:张口天	《Piano Sonata No. 28 in A Major,》Op. 101 《Etude in C major》, Op. 10/1 《Etude tableau in c minor,》op. 39/1 《Menuet antique》 《戏乐》 《百鸟朝凤》	贝多芬 肖邦 拉表吉玛尼诺夫 拉尔威 徐坚强 中国传统/王建中
2008年1月6—7日 厦门人民大会堂	2008建行之春	指挥:陈燮阳	《2006多哈亚运会开幕式——跨越时空》 芭蕾《天鹅湖》:选段——场景,《圆舞曲》,《四小天鹅舞》,《西班牙舞曲》 《火热的小提琴》 《"春之声"圆舞曲》,作品410 《c小调第五交响曲》,作品67:第一乐章 《中国心》 歌剧《威廉·退尔》:序曲 《G大调第13弦乐小夜曲》,K. 525:第一乐章 《我的祖国:伏尔塔瓦河》 《匈牙利舞曲第五号》 《雪橇》 《激情桑巴》	比那里 柴科夫斯基 勒罗伊·安德森 小约翰·施特劳斯 路德维希·范·贝多芬 王福龄/丁晓里 乔阿齐诺·罗西尼 莫扎特 贝德里希·斯美塔那 约翰内斯·勃拉姆斯 勒罗伊·安德森 巴西民间音乐
2008年1月8日 厦门人民大会堂	2008建行之春	指挥:陈燮阳	《春节组曲:第一乐章"序曲"》 《"金与银"圆舞曲》 歌剧《卡门》:序曲 《假日小号手》 歌剧《尤金·奥涅金》:波罗涅兹 电影《音乐之声》集锦 歌剧《蝙蝠》:序曲 《"南国玫瑰"圆舞曲》,作品388 歌剧《乡村骑士》:间奏曲 电影《桂河大桥》配乐:波基上校进行曲 雪橇 《e小调第九交响曲》,作品95号"自新大陆":第四乐章	李焕之 弗朗茨·莱哈尔 乔治·比才 勒罗伊·安德森 柴科夫斯基 理查德·罗杰斯 约翰·施特劳斯 皮埃特罗·马斯卡尼 肯尼斯·阿尔福德 勒罗伊·安德森 安东宁·德沃夏克

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年1月10日 东方艺术中心	浦发之夜	指挥:陈燮阳	《中国心》 《"金与银"圆舞曲》 芭蕾《天鹅湖》:选段——场景,圆舞曲,四小天鹅舞,西班牙舞曲 c小调第五交响曲,作品67:第一乐章 电影《音乐之声》集锦 《我的祖国:伏尔塔瓦河》 电影《桂河大桥》配乐:波基上校进行曲 《"蓝色多瑙河"圆舞曲》,作品314 雪橇 《e小调第九交响曲》,作品95号"自新大陆":第四乐章	王福龄/丁晓里 弗朗茨·莱哈尔 柴科夫斯基 路德维希·范·贝多芬 理查德·罗杰斯 贝德里希·斯美塔那 肯尼斯·阿尔福德 约翰·施特劳斯 勒罗伊·安德森 安东宁·德沃夏克
2008年1月11日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第155期:贝多芬音乐节(三)	于翔、孙同同、马慧、吴瑕	Beethoven String Quartet No. 1 in F Major, Op. 18/1	贝多芬
2008年1月12日 常州中天钢铁体育馆	"红河之夜"郎朗常州新年钢琴音乐会	指挥:陈燮阳 钢琴:朗朗	《春节组曲》:第一乐章"序曲" 《中国心》 《多哈亚运会开幕式选曲——跨越时空》 《常州行》 《钢琴协奏曲"黄河"》 《降B大调第13钢琴奏鸣曲》,K. 333 第二奏鸣曲,第五前奏曲 《平湖秋月》 《翻身的日子》 《彩云追月》 《匈牙利狂想曲》第二号	李焕之 王福龄/丁晓里 比那里 陈燮阳 殷承宗,储望华,盛礼洪,刘庄 莫扎特 谢尔盖·拉赫玛尼诺夫 吕文成 储望华 任光 弗朗茨·李斯特
2008年1月14日 北京国家大剧院	首都侨界迎春音乐会	指挥:陈燮阳 小提琴:吕思清	《D大调小提琴协奏曲》,作品35号 《我的祖国》:第一、二、三乐章	柴科夫斯基 贝德里希·斯美塔那

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年1月15日 北京国家大剧院	国家大剧院开幕音乐会	指挥：陈燮阳 •	《我的祖国》	贝德里希·斯美塔那
2008年1月19日 万科兰乔圣菲 万科城市花园	万科社区重奏组演出	一提：朴英 二提：张松洁 中提：朴红 大提：李莉	D大调卡农 《风流寡妇》 《D大调第一弦乐四重奏》，作品11号：第二乐章：如歌的行板 《降G大调幽默曲》，作品101之7 《卢尔舞曲》 《艰苦的人生》 《圣洁的心灵咏叹调》 爵士小品二首	约翰·帕赫贝尔 弗朗茨·莱哈尔 柴科夫斯基 安东宁·德沃夏克 巴赫 斯各特·乔布林 巴赫
2008年1月19日 万科西郊花园	万科燕南园 万科社区 重奏组演出	一提：郭康 二提：梁卫 中提：施贞莉 大提：黄北星	《F大调第12弦乐四重奏》，作品96号"美国" 三首中国作品：《猜调》，《太阳出来喜洋洋》，《茉莉花》 《夜幕下的幽灵》	安东宁·德沃夏克 鲍元凯 韦德
2008年1月19日 万科四季花城	万科社区 重奏组演出	一提：张亚楠 二提：汪娜娜 中提：马轲 大提：黄韵彦	《G大调第13弦乐小夜曲》，K. 525：第一乐章 《弦乐四重奏》OP. 18 《步步高》 《D大调第一弦乐四重奏》，作品11号：第二乐章：如歌的行板 《降G大调幽默曲》，作品101之7 《良宵》	莫扎特 路德维希·范·贝多芬 广东音乐 柴科夫斯基 安东宁·德沃夏克 刘天华/黄贻钧
2008年1月20日 万科新里程 万科蓝山	万科社区 重奏组演出	一提：张亚楠 二提：汪娜娜 中提：马轲 大提：黄韵彦	《G大调第13弦乐小夜曲》，K. 525：第一乐章 《弦乐四重奏》OP. 18 《步步高》 《D大调第一弦乐四重奏》，作品11号：第二乐章：如歌的行板 《降G大调幽默曲》，作品101之7 《良宵》	莫扎特 路德维希·范·贝多芬 广东音乐 柴科夫斯基 安东宁·德沃夏克 刘天华/黄贻钧

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008 年 1 月 20 日 上海大剧院中剧场	弓弦之舞——黄北星大提琴专场	我团大提琴声部 金色音乐合奏团 缪斯弦乐四重奏组：郭康、梁卫、施贞莉、黄北星 钢琴伴奏：张明	《赞美诗》 《“新上海”爵士乐三首》 三首中国作品：《猜调》，《太阳出来喜洋洋》，《茉莉花》 《希伯来晚祷》 《洛可可主题变奏曲》，作品 33	尤利乌斯·克伦格 许汝 鲍元凯 马克思·布鲁赫 柴科夫斯基
2008 年 1 月 21 日 上海大剧院	中欧国际工商学院 2008 新年音乐会	指挥：陈燮阳 小提琴：王之炅	《春节组曲》：第一乐章“序曲” 《e 小调小提琴协奏曲》 《“金与银”圆舞曲》 歌剧《蝙蝠》：序曲 《匈牙利舞曲第五号》 《雪橇》 芭蕾《胡桃夹子》：花之圆舞曲 电影《桂河大桥》配乐：波基上校进行曲 《e 小调第九交响曲》，作品 95 号“自新大陆”：第四乐章	李焕之 菲利克斯·门德尔松 弗朗茨·莱哈尔 小约翰·施特劳斯 约翰内斯·勃拉姆斯 勒罗伊·安德森 柴科夫斯基 肯尼斯·阿尔福德 安东宁·德沃夏克
2008 年 1 月 26 日 东方艺术中心	爱在东方 2008 新年演唱会	指挥：陈燮阳 演唱：方琼、迟黎明、徐晓英、尚长荣 合唱：东方医院天使合唱团	《多哈亚运会开幕式选曲——跨越时空》 芭蕾《天鹅湖》：选段——场景，圆舞曲，四小天鹅舞，西班牙舞曲 《谁不说俺家乡好》 《我和我的祖国》 《草原上升起不落的太阳》 歌剧《图兰朵》：今夜无人入睡 音乐剧《音乐之声》选段 音乐剧《猫》：回忆 电影《时光倒流七十年》：主题曲 《我爱你，中国》 歌剧《贾尼·斯基基》：我亲爱的爸爸 京剧《海港》：定要把这深情厚谊送往那四面八方 京剧《智取威虎山》：自己的队伍来到面前 《e 小调第九交响曲》，作品 95 号“自新大陆”：第四乐章 《爱在东方》 《在灿烂的阳光下》	比那里 柴科夫斯基 吕其明 秦咏诚 美丽其格 贾科莫·普契尼 理查德·罗杰斯 安德鲁·洛依德·韦伯 约翰·巴瑞 郑秋枫 贾科莫·普契尼 集体创作 安东宁·德沃夏克 陆在易 印青

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年1月27日 上海音乐厅	星广会——“完全贝多芬”系列	指挥：陈燮阳	《D大调第二交响曲》，作品36 《c小调第五交响曲》，作品67	路德维希·范·贝多芬
2008年1月31日 上海大剧院	中国科学院中国工程院沪区院士2008新年音乐会	指挥：陈燮阳 小提琴：俞丽拿 钢琴：孙颖迪 演唱：迟黎明、熊郁菲、廖昌永	《c小调第五交响曲》，作品67：第一乐章 《小提琴协奏曲“梁祝”》（选段） 《e小调第九交响曲》，作品95号“自新大陆”：第二乐章 歌剧《图兰朵》：今夜无人入睡 《草原上升起不落的太阳》 《我的祖国：伏尔塔瓦河》 《蓝色狂想曲》 《山歌好比春江水》 《我和我的祖国》 电影《桂河大桥》配乐：《波基上校进行曲》（电影《桂河大桥》） 歌剧《蝙蝠》：《伯爵请听》（《笑之歌》） 歌剧《茶花女》：《让我们离开这个地方》 歌剧《卡门》：《斗牛士之歌》《绒花》 歌剧《茶花女》：《饮酒歌》	路德维希·范·贝多芬 何占豪，陈钢 安东宁·德沃夏克 贾科莫·普契尼 美丽其格 贝德里希·斯美塔那 乔治·格什温 广西民歌 秦咏诚 肯尼斯·阿尔福德 约翰·施特劳斯 朱塞佩·威尔第 乔治·比才 朱塞佩·威尔第
2008年2月1日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第158期：贝多芬音乐节（五）	独奏：孙畅 伴奏：许维晨、吴琰若 演唱：颜陵、潘寅林	Egmont Overture Symphony No. 6: I Symphony No. 7: II Violin Sonata No. 3 in E flat major, Op. 12, No. 3 Violin Sonata No. 5 in F Major, Op. 24 "Spring" Violin Sonata No. 8 in G major, Op. 30/3	贝多芬

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年2月14日 上海大剧院	交响情人梦	指挥：傅人长 小提琴：朴英 钢琴：茅为惠	芭蕾《罗密欧与朱丽叶》：选段《爱之忧伤》、《爱之喜悦》 《A大调第七交响曲》，作品92号：第一乐章 《A大调第四交响曲》，作品90“意大利”：第一乐章 《e小调第二交响曲》，作品27：第三乐章 《彼得鲁什卡》三段：俄罗斯舞曲 《蓝色狂想曲》	谢尔盖·普罗科菲耶夫 弗里茨·克莱斯勒 路德维希·范·贝多芬 菲利克斯·门德尔松 伊戈尔·斯特拉文斯基 乔治·格什温
2008年2月15日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第159期： 贝多芬音乐节（六）	钢琴：平原	Piano Soanta No. 15 in D major, Op. 28 “Pastorale” Piano Sonata No. 17 in d minor, Op. 31/2 “Tempest” Piano Sonata No. 21 in C Major, Op. 53 “Waldstein” Piano Sonata No. 3 in C major, Op. 2/3	贝多芬
2008年2月18日 温州体育馆	“感恩·温州”2008全球通之夜	指挥陈燮阳 温州市女声合唱团 歌手：孙楠、毛阿敏、廖昌永 钢琴：孔祥东	《春节组曲》：第一乐章“序曲” 《“金与银”圆舞曲》 女声合唱：《对鸟》、《春之声》（唐诗二首） 《2006多哈亚运会开幕式——跨越时空》 《波斯的集市》 《梦中的绿洲》（流行歌曲） 《是否爱过我》（流行歌曲） 《不见不散》（流行歌曲） 《做自己的英雄》（流行歌曲） 音乐剧《音乐之声》：选段 钢琴协奏曲《黄河》：第二乐章《黄河颂》 《雪橇》 《思念》（流行歌曲） 《篱笆墙的影子》（流行歌曲） 歌剧《贾尼·斯基基》：我亲爱的爸爸 芭蕾《胡桃夹子》：花之圆舞曲 《费加罗婚礼：快给忙人让路》 歌剧《卡门》：斗牛士之歌 《激情桑巴》	李焕之 弗朗茨·莱哈尔 比那里 阿尔伯特·凯特贝尔 理查德·罗杰斯 殷承宗、储望华、盛礼洪、刘庄 勒罗伊·安德森 贾科莫·普契尼 柴科夫斯基 莫扎特 乔治·比才 巴西民间音乐

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年2月22日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第160期	演奏：邵磊、杨茜、孙畅 伴奏：王晨、杨萌	Cello Suite No. 2 in d minor, BWV 1008：IV, VI Cello Suite No. 3 in C major, BWV 1009：IV, VI Cello Sonata in A major Piano Pieces, Op. 118：Intermezzo Piano Pieces, Op. 119：Intermezzo Preludes I：Minstrels Preludes I：Feuilles morte Preludes I：La puerta del vino Suite bergamasque：Claire de Lune Cello Concerto in d minor：I	巴赫 博凯里尼 勃拉姆斯 德彪西 拉罗
2008年2月23日 上海音乐厅	"威尔第之歌"音乐会	演奏：泰利叶·米盖尔森	歌剧《命运的力量》：序曲 歌剧《阿依达》：愿他胜利归来 歌剧《奥塞罗》：杨柳歌 歌剧《奥塞罗》：圣母颂 歌剧《游吟诗人》：美好的夜晚多寂静 《降B大调第五交响曲》，作品100号	朱塞佩·威尔第
2008年2月29日 东方艺术中心	"希望之星"2008年系列演出之二——弦随心动	大提琴：王再颂、朴英 钢琴：张希、平原	《幻想小品》，作品73 《D大调第5大提琴奏鸣曲》，作品102号之2 《帕皮亚那第二首——大提琴与钢琴狂想曲》 《A大调小提琴奏鸣曲》 《斑鸠琴与小提琴》	罗伯特·舒曼 路德维希·范·贝多芬 阿尔贝托·吉纳斯特拉 西撒·弗朗克 威廉·克罗尔
2008年2月22日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第161期：贝多芬音乐节（七）	演奏：李嘉龙、孙畅	Variations WoO63 Variations WoO65 Variations WoO70 Variations WoO80 Variations, Op. 34 Variations, Op. 35	贝多芬

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年3月1日 上海音乐厅	英雄施特劳斯与怪杰帕格尼尼	指挥：泰利叶·米盖尔森 演奏：因戈尔夫·图尔班、潘寅林	《降E大调第一小提琴协奏曲》，作品6号 《英雄的生涯》	尼科洛·帕格尼尼 理查·施特劳斯
2008年3月7日 上海大剧院	东方神韵荣耀十年——东方证券成立十周年庆典音乐会	指挥：陈燮阳	《"春之声"圆舞曲》，作品410 《降B小调第一钢琴协奏曲》，作品23：第三乐章 《六首钢琴小品》，作品118号：第2首：A大调间奏曲 《C小调第五交响曲》，作品67号：第一乐章 配乐诗朗诵 芭蕾《天鹅湖》：四小天鹅舞，双人舞 歌剧《卡门》：序曲 《百鸟朝凤》 《有一个美丽的地方》 《好日子》 竹笛协奏曲《愁空山》 歌剧《塞维里亚理发师》：快给忙人让路 《我和我的祖国》 《"蓝色多瑙河"圆舞曲》，作品314 《黄河大合唱》：第六乐章保卫黄河	小约翰·施特劳斯 柴科夫斯基 约翰内斯·勃拉姆斯 路德维希·范·贝多芬 柴科夫斯基 乔治·比才 民间乐曲 郭文景 乔阿齐诺·罗西尼 秦咏诚 小约翰·施特劳斯 冼星海
2008年3月7日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第162期	沈泽洵、江轻舟、邵磊 伴奏：王晨、许晶儿	Cello Suite No. 4 in E flat major, BWV 1010: I, IV Piano Sonata No. 11 in B flar major, Op. 22 Ballade No. 2 in b minor "Moses" Variations Caprice, Op. 25/3 Etude No. 6 Cello Concerto No. 1 in A minor, Op. 33	巴赫 贝多芬 李斯特 帕格尼尼 皮亚蒂 波普尔 圣桑

一（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年3月8日 万科新里程	万科社区重奏组演出	长笛：唐颂平 小提琴：颜陵 中提琴：郭秧 大提琴：仓田国富	《D大调第一长笛与弦乐四重奏》，K. 285 《A大调第四长笛与弦乐四重奏》，K. 298 《长笛、小提琴和中提琴小夜曲》，作品25号 《慢板》	莫扎特 莫扎特 路德维希·范·贝多芬 克洛德·德彪西
2008年3月8日 万科城市花园	万科社区重奏组演出	一提：王巍 二提：黄漪璐 中提：李响 大提：张靖	《小步舞曲》 《侍者》 《G大调第13弦乐小夜曲》，K. 525：第一乐章 《E大调小提琴协奏曲》，作品8号之1，RV269“春” 《D大调卡农》 《匈牙利舞曲第五号》 《“蓝色多瑙河”圆舞曲》，作品314 《D大调嬉游曲》，K. 136“萨尔茨堡交响曲之一”	勒罗伊·安德森 斯各特·乔布林 莫扎特 安东尼奥·维瓦尔第 约翰·帕赫贝尔 约翰内斯·勃拉姆斯 约翰·施特劳斯 莫扎特
2008年3月8日 万科四季花城 2008年3月9日 万科燕南园	万科社区重奏组演出	一提：朴英 二提：张松洁 中提：朴红 大提：李莉	《D大调卡农》 《降G大调幽默曲》，作品101之7 《切分音的钟》 《艰苦的人生》 小提琴协奏曲《梁祝》（选段） 《E大调弦乐五重奏》，作品11之5：《小步舞曲》 《圣洁的心灵咏叹调》 《女人香：探戈“一步之遥”》	弗朗茨·莱哈尔 安东宁·德沃夏克 勒罗伊·安德森 斯各特·乔布林 何占豪 陈钢 路易吉·博凯里尼 巴赫 卡洛斯·加代尔
2008年3月14日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第163期	张锋、钱澄 伴奏：吴琰若	Well - Tempered Clavier: 1 - 22 Scherzo No. 2 in b flat minor, Op. 31 Violin Sonata in A minor, K. 305 Violin Sonata No. 1 in A minor, Op. 105 Polonaise Brillante, Op. 4 《花儿为什么这样红》 《海滨音诗》	巴赫 肖邦 莫扎特 舒曼 维尼亚夫斯基 韩铁华、李青 秦咏诚

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年3月15日 上海音乐厅	陈宏宽的勃拉姆斯	指挥：于伯·索当 演奏：陈宏宽	《降B大调第二钢琴协奏曲》，作品83号 《G大调第八交响曲》，作品88	约翰内斯·勃拉姆斯 安东宁·德沃夏克
2008年3月21日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第164期	张洋、董学瀚、沈竞之 伴奏：冯莉	Cello Suite No. 4 in E flat major, BWV 1010： Cello Sonata in C minor, Op. 6 Cello Concerto in D major：I Duett for 2 Cellos Sabre Dance Duo Concertante, Op. 29/3	巴赫 巴伯 海顿 海顿 哈恰图良 威奥第
2008年3月23日 上海音乐厅	星广会完全贝多芬系列	指挥：陈燮阳	《降B大调第四交响曲》，作品60《F大调第六交响曲》，作品68“田园”	路德维希·范·贝多芬
2008年3月28日 无锡第二人民医院	“第九届中国医院发展战略高级论坛”专场音乐会	指挥：陈燮阳	《中国中国，鲜红的太阳永不落》 《掀起你的盖头来》 歌剧《蝙蝠》：序曲 《“金与银”圆舞曲》 《火热的小提琴》 歌剧《乡村骑士》：间奏曲 《“蓝色多瑙河”圆舞曲》，作品314 音乐剧《音乐之声》：选段 《2006多哈亚运会开幕式——跨越时空》 《G大调第13弦乐小夜曲》，K. 525：第一乐章 《波斯的集市》 《“狩猎”快速波尔卡》作品373号 《雪橇》 《青年圆舞曲》 《巴西热舞集锦》	朱南溪 王洛宾 约翰·施特劳斯 弗朗茨·莱哈尔 勒罗伊·安德森 皮埃特罗·马斯卡尼 约翰·施特劳斯 理查德·罗杰斯 比那里 莫扎特 阿尔伯特·凯特贝尔 约翰·施特劳斯 勒罗伊·安德森 黎国荃 巴西民间音乐

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年3月28日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第165期	戴高德、宫婷、徐忠莹，饶琴，徐忠莹 伴奏：林荫、沈嘉佳	Piano Sonata No. 17 in D minor, Op. 31/2 "Tempest" Norma: Deh! Con te, con te li prendi Cosi fan tutte: Ah guarda sorella Il re pastore: Lamero, saro costante Semiramide: Bel raggio lusinghier Etudes, Op. 8: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9 Piano Soanta No. 4 in F sharp, Op. 30 《我爱这土地》	贝多芬 贝里尼 莫扎特 罗西民 斯克里亚宾 陆在易
2008年4月4日 上海大剧院	里奇特拉独唱音乐会	指挥：萨尔巴·迪尼克 演唱：萨尔瓦托雷·里奇特拉	歌剧《命运之力》：序曲 歌剧《安德烈·谢尼尔》：有一天，我眺望长空 歌剧《乡村骑士》：间奏曲 歌剧《曼侬·莱斯科》：间奏曲 歌剧《曼侬·莱斯科》：在你们之中 歌剧《曼侬·莱斯科》：我没见过的女人 歌剧《乔孔达》：时辰之舞 歌剧《乔孔达》：天空与海洋 歌剧《丑角》：间奏曲 歌剧《丑角》：穿上戏装 歌剧《图兰朵》：今夜无人入睡 歌剧《马尔塔》：宛如一梦 歌剧《塞维里亚理发师》：序曲 《温情》 《曙光》 歌剧《威廉·退尔》：序曲 《黎明》 《不要忘记我》 《重归苏莲托》	朱塞佩·威尔第 翁贝托·乔尔达诺 皮埃特罗·马斯卡尼 贾科莫·普契尼 阿米尔卡莱·彭基耶利 鲁盖罗·莱昂卡瓦罗 贾科莫·普契尼 弗里德里希·冯·弗洛托 乔阿齐诺·罗西尼 弗朗切斯卡·保罗·托斯蒂 乔阿齐诺·罗西尼 鲁盖罗·莱昂卡瓦罗 厄内斯托·德·库尔蒂斯

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年4月4日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第166期	焦浩、沈泽洵 江轻舟、张锋 伴奏：王晨、许晶儿、沈灏	Cello Sonata in C minor, Op. 6 Cello Concerto in B minor, Op. 104: I Piano Sonata No. 6 in A major, Op. 82 Piano Concerto No. 3 in D minor, Op. 30	巴伯 德沃夏克 普罗科菲耶夫 拉赫曼尼诺夫
2008年4月6日 上海音乐厅	星期广播音乐会"爱·未完成"	指挥：陈燮阳 大提琴：王再颂 钢琴：张希	《g小调大提琴与钢琴奏鸣曲》，作品19号 《帕皮亚那第二首——大提琴与钢琴狂想曲》 《b小调第八交响曲"未完成"》，D759	谢尔盖·拉赫玛尼诺夫 阿尔贝托·吉纳斯特拉 弗朗茨·舒伯特
2008年4月11日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第167期	演奏：张奕明	Fantasie, Op. 77 Piano Sonata No. 18 in E flat, Op. 31/3 Piano Sonata No. 32 in C minor, Op. 111 Annee de Pelerinage – I: 1, 9 Finlandia	贝多芬 李斯特 西贝柳斯
2008年4月12日 万科城市花园	万科社区重奏组演出	长笛：唐颂平 小提琴：颜陵 中提琴：郭秧 大提琴：仓田国富	《D大调第一长笛与弦乐四重奏》，K. 285 《A大调第四长笛与弦乐四重奏》，K. 298 《长笛、小提琴和中提琴小夜曲》，作品25号 《慢板》	莫扎特 路德维希·范·贝多芬 克洛德·德彪西
2008年4月12日 万科假日风景	万科社区重奏组演出	一提：张亚楠 二提：汪娜娜 中提：马轲 大提：黄韵彦	《G大调第13弦乐小夜曲》，K. 525：第一乐章 《弦乐四重奏》OP. 18 《步步高》 《D大调第一弦乐四重奏》，作品11号：第二乐章：如歌的行板 《降G大调幽默曲》，作品101之7 《良宵》	莫扎特 路德维希·范·贝多芬 广东音乐 柴科夫斯基 安东宁·德沃夏克 刘天华/黄贻钧

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年4月13日 万科新里程	万科社区重奏组演出	一提：朴英 二提：张松洁 中提：朴红 大提：李莉	《D大调卡农》 《风流寡妇》 《降G大调幽默曲》，作品101之7 《切分音的钟》 《艰苦的人生》 《小提琴协奏曲"梁祝"》（选段） 《E大调弦乐五重奏》，作品11之5：小步舞曲 《圣洁的心灵咏叹调》 《爵士小品二首》 《女人香：探戈"一步之遥"》	约翰·帕赫贝尔 弗朗茨·莱哈尔 安东宁·德沃夏克 罗伊·安德森 斯各特·乔布林 何占豪，陈钢 路易吉·博凯里尼 巴赫 卡洛斯·加代尔
2008年4月13日 万科四季花城	万科社区重奏组演出	一提：郭康 二提：梁卫 中提：施贞莉 大提：黄北星	《F大调第12弦乐四重奏》，作品96号"美国" 三首中国作品：《猜调》、《太阳出来喜洋洋》、《茉莉花》 《夜幕下的幽灵》	安东宁·德沃夏克 鲍元凯 韦德
2008年4月17日 上海音乐厅	杨浦区中心医院庆祝建院60周年	指挥：陈燮阳	歌剧《卡门》：序曲 配乐诗朗诵 《杨浦区中心医院院歌》 《"乘风破浪"圆舞曲》 歌剧《茶花女》间奏曲 《波斯的集市》 《火热的小提琴》 《"狩猎"快速波尔卡》，作品373号 《青年圆舞曲》 《闲聊波尔卡》，作品214号 《G大调第13弦乐小夜曲》，K. 525：第一乐章 歌剧《乡村骑士》：间奏曲 《雪橇》 《"蓝色多瑙河"圆舞曲》，作品314 歌剧《地狱中的奥菲欧》：康康舞曲	乔治·比才 朱文蒂诺·罗萨斯，奥伯里·温特 朱塞佩·威尔第 阿尔伯特·凯特贝尔 勒罗伊·安德森 约翰·施特劳斯 黎国荃 约翰·施特劳斯 莫扎特 皮埃特罗·马斯卡尼 勒罗伊·安德森 约翰·施特劳斯 雅克·奥芬巴赫

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年4月18日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第168期	戴高德、李铂瑜、杨茜、潘沂，郑涛 伴奏：杨萌、徐奋	Piano Sonata No. 18 in E flat, Op. 31/3 Violin Sonata No. 4 Cello Concerto in D minor Duet for Two Violins after Piano Sonata in A Major, K. 331 Trois Morceaux, Op. 52	贝多芬 韩德尔 拉罗 莫扎特 斯克里亚宾
2008年4月20日 上海音乐厅	星期广播音乐会"完全贝多芬"	指挥：陈燮阳	《F大调第八交响曲》，作品93号 《A大调第七交响曲》，作品92号	路德维希·范·贝多芬
2008年4月25日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第169期	Hanrich lassen 伴奏： Charl du Plessis	Viola da Gamga Sonata in D Major, BWV 1028 Die Lied van Juanita Pereira Song without Words in D major, Op. 109 Milonga en re Cello Sonata in D minor, Op. 40	巴赫 霍夫迈尔、亨德里克 门德尔松 皮亚佐拉 肖斯塔科维奇
2008年4月26日 上海音乐厅	浪漫德意志(Ⅰ)	指挥：罗尔夫·贝克 德国石荷州音乐节合唱团 上海音乐学院青年合唱团 麦克尔·纳吉维布科·莱姆库尔	为钢琴、合唱、乐队而作的《c小调幻想曲》，作品80号 《D大调第38交响曲"布拉格"》，K. 504 《康塔塔"五旬节首夜"》，作品60号	路德维希·范·贝多芬 莫扎特 菲利克斯·门德尔松
2008年4月27日 上海音乐厅	浪漫德意志(Ⅱ)	指挥：罗尔夫·贝克 乌尔里克·佩厄 德国石荷州音乐节合唱团	《吉普赛之歌》，作品103号 《四重奏》，作品92号 《西班牙歌曲集》，作品74号 《大自然中的神》，D757 《暴风雨中的神》，D985 《创世之神》，D986 《永恒颂》，D232 《夜曲》，D920 《第23诗篇》 《吉普赛生活》，作品29之3	约翰内斯·勃拉姆斯 罗伯特·舒曼 弗朗茨·舒伯特 罗伯特·舒曼

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年5月2日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第170期	张口天，伴奏：徐海贝	Piano Sonata No. 28 in A Major, Op. 101 Piano Concerto No. 1 in E minor, Op. 11 Piano Sonata No. 6 in A major, Op. 82	贝多芬 肖邦 普罗科菲耶夫
2008年5月2日 日本东京国际论坛大厦	疯狂之日音乐节	指挥：陈燮阳	《b小调第八交响曲"未完成"》，D759 《流浪者幻想曲》，D760	弗朗茨·舒伯特
2008年5月2日晚 日本东京国际论坛大厦	疯狂之日音乐节	指挥：秋山和庆 増田のり子 渡海千津子 大西ゆか 村上公太 小田川哲也 福山出	《e小调序曲》，D648 《A大调第七交响曲》，作品92号 《唐乔万尼》：第二幕的六重唱终曲	弗朗茨·舒伯特 路德维希·范·贝多芬 莫扎特
2008年5月3日下午 日本东京国际论坛大厦	疯狂之日音乐节	指挥：大友直人 小曽根真、児玉麻里、児玉桃	《D小调三架钢琴协奏曲》，BWV 1063 《C大调第九交响曲》，D944"伟大"	巴赫 弗朗茨·舒伯特
2008年5月3日晚 日本东京国际论坛大厦	疯狂之日音乐节	指挥：大友直人	《C大调第九交响曲》，D944"伟大"	弗朗茨·舒伯特
2008年5月4日中午 日本东京国际论坛大厦	疯狂之日音乐节	指挥：陈燮阳	歌剧《威廉·退尔》：序曲 降B大调第五交响曲，D485	乔阿齐诺·罗西尼 弗朗茨·舒伯特
2008年5月4日下午 日本东京国际论坛大厦	疯狂之日音乐节	指挥：大友直人 小曽根真、玉麻里、玉桃	《D小调三架钢琴协奏曲》，BWV 1063 《C大调第九交响曲》，D944"伟大"	巴赫 弗朗茨·舒伯特

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年5月9日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第171期	Patrick · Sabberton, Vivan Chen, Linda Hu, Malcom awhinney, Sam Matthews, Hanrich Claasen 陈妤颖、宋阳 伴奏：张薇聪	Introduction and Variations on a Theme by Bellini, Op. 32 String Sextet No. 1 in B flat, Op. 18 Fantasy on Themes from Eugene Onegin Sonata for Violin and Piano Images	阿尔瓦斯·帕里什 勃拉姆斯 奎恩·艾琳娜瓦尔特 普朗克 图尼耶·马塞尔
2008年5月11日晚 上海大剧院	2008上海之春“呈现·中国外国作曲家写中国音乐会”	指挥：泰利叶·米盖尔森 梆笛：钱军 古筝：刘乐 大鼓：王音睿 唢呐：蓝珏鹏/笙：钟之岳 笙：赵臻、贾静涛 唢呐：胡晨韵 扬琴：曹蕴 梆笛：金锴 二胡：段皑皑	《火与土——梆笛与管弦乐队协奏曲》 《开启——为古筝与管弦乐队而作》 《大鼓和江苏民歌对话——为大鼓与管弦乐队而作》 《上海号子——为唢呐、笙与管弦乐队而作》 《我们从外空归来——为两个独奏笙与管弦乐队而作》 《回旋曲——为唢呐与管弦乐队而作》 《咫尺天涯——为扬琴与管弦乐队而作》 《中国蝴蝶——梆笛、二胡与管弦乐队》	斯文德·赫德菲尔特·尼尔森 西蒙·斯提恩—安德尔森 卡尔·迪维克·胡斯比 奥尔扬·马特 朱丽安娜·霍德金森 埃文德·布恩 尼尔斯·亨里克·阿斯海姆 斯文德·埃勒·尼尔森
2008年5月11日 万科新里程	万科社区重奏组演出	一提：郭康 二提：梁卫 中提：施贞莉 大提：黄北星	《F大调第12弦乐四重奏》，作品96号“美国” 三首中国作品：《猜调》，《太阳出来喜洋洋》，《茉莉花》 《夜幕下的幽灵》	安东宁·德沃夏克 鲍元凯 韦德
2008年5月11日 万科假日风景	万科社区重奏组演出	长笛：唐颂平 小提琴：颜陵 中提琴：郭秧 大提琴：仓田国富	《D大调第一长笛与弦乐四重奏》，K. 285 《A大调第四长笛与弦乐四重奏》，K. 298 《长笛、小提琴和中提琴小夜曲》，作品25号 《慢板》	莫扎特 路德维希·范·贝多芬 克洛德·德彪西

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年5月11日 万科四季花城	万科社区重奏组演出	一提：王巍 二提：黄漪璐 中提：李响 大提：张靖	《小步舞曲》 《侍者》 《G大调第13弦乐小夜曲》，K.525：第一乐章 《E大调小提琴协奏曲》，作品8号之1，BWV260“春” 《D大调卡农》 《匈牙利舞曲第五号》 《“蓝色多瑙河”圆舞曲》，作品314 《D大调嬉游曲》，K.136“萨尔茨堡交响曲之一”	勒罗伊·安德森 斯各特·乔布林 莫扎特 安东尼奥·维瓦尔第 约翰·帕赫贝尔 约翰内斯·勃拉姆斯 约翰·施特劳斯 莫扎特
2008年5月15日 上海音乐厅	在巴比伦河畔	指挥：马革顺，王海灵 钢琴伴奏：张薇等 上海交响乐团附属合唱团（即段为亮搞的业余合唱团）	《巴比伦河畔》 《四月在我爱人的脸上》 《神造圣所》 《弥赛亚》：我们如同羔羊 《他不眠不休地关注着以色列》 《耶和华啊，求你起来》 《圣母德叙祷文》，K.195：圣玛丽亚 歌剧《游吟诗人》：看吧！夜幕已揭开（吉普赛人合唱，铁砧合唱） 歌剧《纳布科》：希伯来奴隶合唱 《大江东去》 《嘎哦丽泰》 《桥》 《圣体颂》，K.618 《教我如何不想她》 清唱剧《四季》之《春》：春来临	奥兰多·迪·拉索 托马斯·莫利 安东·布鲁克纳 乔治·弗里德里克·亨德尔 菲利克斯·门德尔松 阿里桑德罗·斯卡拉蒂 莫扎特 朱塞佩·威尔第 瞿希贤 杜鸣心编配 陆在易 莫扎特 赵元任/马革顺编配 约瑟夫·海顿
2008年5月16日 东方艺术中心	2008上海之春闭幕演出“春之韵”	指挥：陈燮阳 大提琴：秦立巍 大提琴：黄北星 单簧管：陈坤	交响诗《纪念——为反法西斯战争胜利60周年而作》 《大提琴协奏曲“黎明”》（首演） 《交响幻想曲》（为大提琴、单簧管和交响乐队而作）（首演） 《交响合唱“春潮”》（首演）	沈叶 秦文琛 王西麟 徐景新

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年5月16日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第172期	朱昊 翟溪	Well - Tempered Clavier: I - 8 Piano Sonata No. 4 in E flat major, Op. 7 Piano Sonata, Op. 1 Etude, Op. 10/5 Polonaise No. 7 in A flat major, Op. 61 "Polonaise - Fantaisie" Symphonic Metamorphosis on Johann Strauss' "Die Fledermaus" Etude d'execution transcendante No. 10 in F minor, "Appassionata" Piano Sonata No. 14 in C minor, K. 457 Keyboard Sonata in F major, K. 525 Keyboard Sonata in G major, K. 524	巴赫 贝多芬 伯格 肖邦 戈多斯其 李斯特 莫扎特 斯卡拉蒂
2008年5月18日 上海音乐厅	星广会交响新星	指挥：罗纳德·佐尔曼 双簧管：张欣 小提琴：朴英	《C小调双簧管和小提琴协奏曲》，BWV 1060 《D大调第35交响曲》，K. 385"哈夫纳" 《D大调第二交响曲》，作品73	巴赫 莫扎特 约翰内斯·勃拉姆斯
2008年5月23日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第173期：汶川地震赈灾专场	张欣，朴英 伴奏：阎峰、张明 唐颂平，颜陵、郭秧、褚国富	Concerto for Oboe and Violin Flute Quartet, K. 285b Cello Sonata in G minor, Op. 19 Flute Quartet arranged from String Sonata No. 4	巴赫 莫扎特 拉赫曼尼诺夫 罗西尼
2008年5月24日 上海音乐厅	印象·法兰西	指挥：罗纳德·佐尔曼 奥立弗·特里恩德	轻歌剧《老实人》：序曲 《G大调钢琴协奏曲》 《"牧神午后"前奏曲》 舞剧《达芙妮与克洛埃》第二组曲	莱纳德·伯恩斯坦 莫里斯·拉威尔 克洛德·德彪西 莫里斯·拉威尔

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年5月30日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第174期	李怡斐，任尼亚， 伴奏：张奕明、周润青 伴奏：王晨、李怡斐 伴奏：杨萌	Cello Suite No. 1 in G major, BWV 1007: IV, VI Andante and Rondo, Op. 25 Cello Concerto in B minor, Op. 104 Cello Concerto in C major	巴赫 多普勒 德沃夏克 海顿
2008年6月1日 上海音乐厅	万科魔力指挥棒儿童节音乐会	指挥：王燕 编导：丹·卡明 主持人：凌其尔	《彼得与狼》 《克拉斯－布列依序曲》 第二组曲:《波尔卡》 《简易交响曲:快乐终曲》 第二组曲:《加洛普舞曲》 《彼得与狼:彼得主题音乐》 第二组曲:《圆舞曲》 《培尔·金特:在山妖王的大厅里》 《体操舞曲2号》 歌剧《威廉·退尔》:序曲(选段) 《C大调第一交响曲》,作品21号:第三乐章 皇帝圆舞曲,作品437号(选段) 罗马尼亚民间舞曲,Sz68:第七首:快舞	谢尔盖·普罗科菲耶夫 德米特里·卡巴列夫斯基 伊戈尔·斯特拉文斯基 本杰明·布里顿 伊戈尔·斯特拉文斯基 谢尔盖·普罗科菲耶夫 伊戈尔·斯特拉文斯基 爱德华·格里格 埃里克·萨蒂 乔阿齐诺·罗西尼 路德维希·范·贝多芬 约翰·施特劳斯 贝拉·巴托克
2008年6月6日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第175期	张纪元	Etude, Op. 10/4 Nocturne No. 20 in C sharp minor, Op. posth Piano Concerto No. 1 in E minor, Op. 11: I Preludes, Op. 28: 3 4 11 13 15 16 23 Scherzo No. 2 in b flat minor, Op. 31 Piano Sonata No. 62 in E flat major, Hob. XVI:52: I Trois morceaux poetiques pour Piano, Op. 42 Rondo alla turca (from Sonata K. 331)	肖邦 海顿 莫斯科夫斯基 莫扎特/瓦洛多斯

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年6月7日 国家大剧院音乐厅	第一届中国交响乐之春	指挥：陈燮阳 管风琴：沈凡秀	《弦乐合奏"弦乐三折"》 《"曼弗雷德"交响曲》，作品58号	朱践耳 柴科夫斯基
2008年6月13日	万科浦东深蓝别墅	万科人文音乐体验夜（深蓝别墅·原创乐章） 一提：王巍 二提：王漪璐 中提：李响 大提：张靖	《小步舞曲》 《艰苦的人生》 《侍者》 《G大调第13弦乐小夜曲》，K. 525：第一乐章 《D大调嬉游曲》，K. 136"萨尔茨堡交响曲之一" 坎佐纳 《降E大调第一弦乐四重奏》：第二乐章：小坎佐纳 《D大调卡农》 《风流寡妇》 《女人香：探戈"一步之遥"》	莫扎特 斯各特·乔布林 莫扎特 哈塞 菲利克斯·门德尔松 约翰·帕赫贝尔 弗朗茨·莱哈尔 卡洛斯·加代尔
2008年6月13日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第176期	华熠三重奏：陈茹、温德经、蔡菁婧	Cello Sonata in A major, Op. 102/1 Piano Trio in A minor, Op. 36 Primavera Portena Piano Trio in G minor, Op. 15	贝多芬 马林·奥托 皮亚佐拉 斯美塔那
2008年6月14日 晚东方艺术中心	东方市民音乐会——大众贝多芬	指挥：陈燮阳 小提琴：宋歆予	D大调小提琴协奏曲，作品61号 C小调第五交响曲，作品67号	路德维希·范·贝多芬
2008年6月14日晚 闵行区燕南园	万科人文音乐体验夜	一提：王巍 二提：王漪璐 中提：李响 大提：张靖	《E大调弦乐五重奏》，作品11之5：小步舞曲 《花样年华》 《八木小调》 《步步高》 《旱天雷》 《花好月圆》 《赛马》 《茉莉花》 《情深谊长》 《D大调嬉游曲》，K. 136"萨尔茨堡交响曲之一" 《风流寡妇》 《女人香：探戈"一步之遥"》	路易吉·博凯里尼 平井坚 日本小调 广东音乐 黄贻钧 黄海怀 江苏民歌 民歌改编 莫扎特 弗朗茨·莱哈尔 卡洛斯·加代尔

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年6月15日晚 上海音乐厅	星期广播音乐会——完全贝多芬	指挥:陈燮阳 女高音:徐晓英 女中音:王维倩 男高音:迟黎明 男中音:周正 合唱:上海歌剧院	《埃格蒙特》序曲,作品84号 D小调第九交响曲,作品125号"合唱"	路德维希・范・贝多芬
2008年6月20日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第177期	李明珠、李铂瑜、周密、杨一婷、陈学元、张肃琛、朱迪、周捷、董学瀚、赵芦 伴奏:郁丽华 李铂瑜、徐奋	Cello Sonata No. 5, Op. 102/2 Cello Suite No. 4 in E flat major, BWV 1010: unknown Violin Concerto No. 2 in E major, BWV 1042: II Piano Trio, Op. 21: I String Quartet, K. 387 Cello Concerto 《新春乐》	巴赫 德沃夏克 莫扎特 米亚斯科夫斯基 茅沅
2008年6月21日 上海音乐厅	指挥大师巴墨特音乐会	指挥:玛蒂亚斯・巴墨特 朱丹	《降E大调第55交响曲"校长"》,Hob. I:55 《E小调小提琴协奏曲》 《g小调第一钢琴四重奏》	约瑟夫・海顿 菲利克斯・门德尔松 约翰内斯・勃拉姆斯/阿诺德・勋伯格
2008年6月21日晚 万科浦东金色里程	万科人文音乐体验夜(金色里程・英伦交响)	弦乐四重奏 一提:王巍 二提:王漪璐 中提:李响 大提:张靖	《E大调弦乐五重奏》,作品11之5:小步舞曲 《艰苦的人生》 音乐剧《神秘园》选曲 《G大调第13弦乐小夜曲》,K. 525:第一乐章 《D大调嬉游曲》,K. 136"萨尔茨堡交响曲之一" 《在集市上》 《侍者》 《D大调卡农》 《诙谐曲》 《风流寡妇》 《女人香:探戈"一步之遥"》	路易吉・博凯里尼 斯各特・乔布林 露茜・西蒙 莫扎特 斯波尔 斯各特・乔布林 约翰・帕赫贝尔 路易吉・凯鲁比尼 弗朗茨・莱哈尔 卡洛斯・加代尔
2008年6月27日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第178期	朱昊、耿文彬、廖希	Piano Sonata No. 7 in D major, Op. 10/3 Piano Trio in B flat major, Op. 97 "Archduke" Rhapsody Espagnole Symphonic Etudes, Op. 13	贝多芬 李斯特 舒曼

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年6月28日 上海音乐厅	倾听拉赫玛尼诺夫	指挥:张国勇 盖尔达·施特胡哈尔	《D小调第三钢琴协奏曲》,作品30 《A小调第三交响曲》,作品44	谢尔盖·拉赫玛尼诺夫
2008年7月4日 东方艺术中心	希望之星2008系列演出弦随心动	缪斯弦乐四重奏: 郭康、梁卫、施贞莉、黄北星	《D大调第21弦乐四重奏》,K.575之1"普鲁士四重奏之一" 三首中国作品:《猜调》、《太阳出来喜洋洋》、《茉莉花》 《C小调第八弦乐四重奏》,作品110	莫扎特 鲍元凯 德米特里·肖斯塔科维奇
2008年7月4日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第179期	唐瑾、周铭恩、陈峥、张晨笛、张润崟 伴奏:马丽霞	Piano Trio in D minor, Op. 49 Three Duets for 2 Violins and Piano Accompaniment Violin Concerto No. 5 in A minor, Op. 37 Rondo No. 1	门德尔松 肖斯塔特维奇 维厄诘 马思聪
2008年7月5日 上海音乐厅	西区故事纪念伯恩斯坦诞辰90周年(乐季闭幕式)	指挥:陈燮阳 钢琴:张明	音乐剧《进城记》:三个舞曲片段 芭蕾音乐《自由的想象》 《嬉游曲》 音乐剧《西区故事》:交响舞曲	莱纳德·伯恩斯坦
2008年7月11日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第180期	王炤、张晨笛、林丽、倪一珍、沈泽洵 伴奏:张奕明、许晶儿	Islamey Preludes I Piano Sonata in D major, D. 850 Partita No. 2 in D minor, BWV 1004: Chaconne Piano Sonata No. 30 in E major, Op. 109 Etude, Op. 10/1 Vocalise, Op. 34/14 Ballade Arpeggione Sonata in A minor, D. 821 Variations on a Rococo Theme	巴拉基列夫 德彪西 舒伯特 巴赫 贝多芬 肖邦 拉赫曼尼诺夫 赖内克 舒伯特 柴科夫斯基

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年7月20日 上海音乐厅	室内乐第181期	指挥:张振山 Zakhar Bron、吴正瑜	《D小调双小提琴协奏曲》,BWV 1043 《D小调小提琴协奏曲》 《传奇》 《玛祖卡》 《组曲》 《哈瓦那斯》 《茨冈》	巴赫 菲利克斯·门德尔松 亨利克·维尼亚夫斯基 亨利克·维尼亚夫斯基 克里斯蒂安·辛丁 卡米尔·圣—桑 莫里斯·拉威尔
2008年7月25日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第182期	宋歆予、蒋晓飞、吕翔、陈少俊、杨传奇	String Quartet No. 4 in c minor, Op. 18/4 Piano Quintet, Op. 81 Violin Sonata in G major, K. 11	贝多芬 德沃夏克 莫扎特
2008年8月1日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第183期	王炤、孙畅 伴奏:汪文婧	Prelude II Piano Concerto No. 23 in A major, K. 488 Piano Concerto No. 24 in C minor, K. 491	德彪西 莫扎特
2008年8月15日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第184期	演奏:戴一	RavelScherzo No. 4 in E minor, Op. 54 Hungarian Rhapsody No. 9 in E flat Major Piano Sonata No. 18 in D major, K. 576 Caspard de la Nuit Toccata	肖邦 李斯特 莫扎特 拉威尔
2008年8月16日 万科	万科社区重奏组演出	一提:潘沂 二提:郑涛 中提:施贞莉 大提:张靖	《E大调弦乐五重奏》,作品11之5:《小步舞曲》 《G大调小提琴中提琴二重奏》,K. 423 《双小提琴中提琴三重奏》,Op. 74 小提琴二重奏 《长笛、小提琴和中提琴小夜曲》,作品25号 《降E大调第一弦乐四重奏》:第二乐章:小坎佐纳 《F大调弦乐四重奏"小夜曲"》,Hob. III:17 《2008北京奥运会主题歌"我和你"》	路易吉·博凯里尼 莫扎特 安东宁·德沃夏克 莫扎特 路德维希·范·贝多芬 菲利克斯·门德尔松 约瑟夫·海顿 陈其钢/潘沂

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年8月22日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第185期	Kishinami Aigaku、张奕明 伴奏:孙畅	Carmen: La fleur que tu m'avais jetee Rondine al nido Musica proibita Sommerfugl, Op. 43/1 Le Roi d'Ys: Puisqu'on ne peut flechir Kyrie Madama Butterfly: Addio fiorito asil Sole e amore Nebbie Fantasie in C major, Op. 17 Zueignung Rigoletto: Questa o quella 《大江东去》 《夕阳箫鼓》	比才 维琴佐德·克雷申佐 加斯塔尔多·斯坦尼斯拉斯 格里格 拉罗 蒙特威尔第 普契民 雷斯皮吉 舒曼 施特劳斯 威尔第 青主 中国古曲
2008年8月24日 上海音乐厅	星期广播音乐会——挪威的魔幻与激情	泰利叶·米盖尔森 潘寅林	《G大调浪漫曲》,作品11 《培尔·金特》组曲 《E小调第四交响曲》,作品98号	约翰·斯文德森 爱德华·格里格 约翰内斯·勃拉姆斯
2008年8月27日 上海大剧院	上海大剧院和她的朋友们十周年庆典音乐会	指挥:吕嘉、陈燮阳、张国勇、谭盾 古筝:罗小慈 巴乌:钱军 二胡:段皑皑 琵琶:汤晓风 笙:赵臻 钢琴:郎朗 小提琴:黄滨、黄蒙拉、王之炅、宁峰 演唱:魏松、杨小勇、迟立明、张峰	《大剧院序曲》(世界首演) 《丝路梦寻》(世界首演) "奇妙的和谐"(中外歌曲联唱):《阿拉木汗》、《康定情歌》、《小河淌水》、《桑塔露其亚》、《登山缆车》、《西波捏》、《弹起我心爱的土琵琶》、《风流寡妇》 《为四把小提琴而作的协奏曲》 24首随想曲之《钟》改编版 歌剧《马可·波罗》:《紫禁城》(中国首演) 钢琴协奏曲《火》(中国首演)	陈牧声 朱践耳 安东尼奥·维瓦尔第 尼科洛·帕格尼尼 谭盾
2008年8月29日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第186期	郭玮琦、郭秧 张橹 周宁	Duet for Violas in D minor Apres uńe lecture de Dante Mephisto Waltz No. 1 Vallee d'Obermann Miroirs	亨德尔 李斯特 拉威尔

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年8月31日 上海音乐厅	精选柴科夫斯基(一) 08—09 乐季开幕式	指挥:陈燮阳 演奏:倪海叶	幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》 洛可可主题变奏曲,作品33号 F小调第四交响曲,作品36号	柴科夫斯基
2008年9月5日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第187期:平均律全集(一)	孙畅 伴奏:张锋	Keyboard Concerto in D minor, BWV 1052 Well - Tempered Clavier: I - 1 - 8	巴赫
2008年9月6日 上海音乐厅	大提琴家杨文信与卡尔・大卫杜夫	指挥:泰利叶・米盖尔森 钢琴:杨文信	E小调第四大提琴协奏曲,作品31号 D大调第一交响曲"泰坦"	卡尔・大卫杜夫 古斯塔夫・马勒
2008年9月10日 上海音乐厅	走进经典——世界经典交响乐作品音乐会	指挥:陈燮阳	《假日小号手》 《"乘风破浪"圆舞曲》 《C小调第五交响曲》,作品67:第一乐章 《波斯的集市》 舞剧《白毛女》:北风吹 《火热的小提琴》 《闲聊波尔卡》,作品214号 《青年圆舞曲》 歌剧《乡村骑士》:间奏曲 《雪橇》 《"蓝色多瑙河"圆舞曲》,作品314 歌剧《地狱中的奥菲欧》:康康舞曲	勒罗伊・安德森 朱文蒂诺・罗萨斯,奥伯里・温特 路德维希・范・贝多芬 阿尔伯特・凯特贝尔 集体创作 勒罗伊・安德森 约翰・施特劳斯 黎国荃 皮埃特罗・马斯卡尼 勒罗伊・安德森 约翰・施特劳斯 雅克・奥芬巴赫
2008年9月12日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第188期:平均律全集(二)	钢琴:张锋	Well - Tempered Clavier: II - 1 - 16	巴赫
2008年9月19日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第189期:平均律全集(三)	钢琴:孙畅	Well - Tempered Clavier: I - 9 - 24	巴赫

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年9月20日 上海音乐厅	纪念沃恩·威廉斯逝世50周年音乐会	指挥：朱尔兹·格尔 钢琴：泰·茉瑞	《"牧神午后"前奏曲》 《库普兰之墓》 《云雀飞翔》 《第二交响曲"伦敦"》	克洛德·德彪西 莫里斯·拉威尔 雷夫·沃恩·威廉斯
2008年9月22日 宁波音乐厅	华夏之夜交响音乐会	指挥：谭利华	《"奥林匹克"号角与主题曲》 芭蕾《天鹅湖》：选段——场景，圆舞曲，四小天鹅舞，西班牙舞曲 《火热的小提琴》 《假日小号手》 电影《泰坦尼克号》：主题集锦 《欢腾的西部舞曲》 歌剧《蝙蝠》：序曲 《"南国玫瑰"圆舞曲》，作品388 《雪橇》 《良宵》 音乐剧《歌剧魅影》：集锦 《"狩猎"快速波尔卡》，作品373号	约翰·威廉姆斯 柴科夫斯基 勒罗伊·安德森 杰姆斯·霍尔纳 理查德·海曼 约翰·施特劳斯 勒罗伊·安德森 刘天华/黄贻钧 安德鲁·洛依德·韦伯 约翰·施特劳斯
2008年9月24日两场 2008年9月25日两场 上海音乐厅	走进经典——世界经典交响乐作品音乐会	指挥：陈燮阳	《假日小号手》 《"乘风破浪"圆舞曲》 《C小调第五交响曲》，作品67：第一乐章 《波斯的集市》 舞剧《白毛女》：北风吹 《火热的小提琴》 《闲聊波尔卡》，作品214号 《青年圆舞曲》 歌剧《乡村骑士》：间奏曲 《雪橇》 《"蓝色多瑙河"圆舞曲》，作品314 歌剧《地狱中的奥菲欧》：康康舞曲	勒罗伊·安德森、朱文蒂诺·罗萨斯、奥伯里·温特、路德维希·范·贝多芬 阿尔伯特·凯特贝尔 集体创作 勒罗伊·安德森 约翰·施特劳斯 黎国荃 皮埃特罗·马斯卡尼 勒罗伊·安德森 约翰·施特劳斯 雅克·奥芬巴赫

(续)

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年9月26日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第190期:平均律全集(四)	张锋 伴奏:孙畅	Keyboard Concerto in F minor, BWV 1056 Well – Tempered Clavier: II – 17 – 24	巴赫
2008年9月26日 深圳保利剧院	中国光大银行阳光财富交响音乐会	指挥:陈燮阳	歌剧《卡门》:序曲 《"金与银"圆舞曲》 《瑶族舞曲》 《假日小号手》 歌剧《尤金·奥涅金》:波罗涅兹 电影《音乐之声》集锦 歌剧《蝙蝠》:序曲 《"南国玫瑰"圆舞曲》,作品388 歌剧《乡村骑士》:间奏曲 《雪橇》 音乐剧《歌剧魅影》:集锦 《"狩猎"快速波尔卡》,作品373号	乔治·比才 弗朗茨·莱哈尔 茅沅/刘铁山 勒罗伊·安德森 柴科夫斯基 理查德·罗杰斯 约翰·施特劳斯 皮埃特罗·马斯卡尼 勒罗伊·安德森 安德鲁·洛依德·韦伯 约翰·施特劳斯
2008年10月2日 上海音乐厅	第五届国际钢琴大师班	指挥:陈燮阳 钢琴:安东·克迪	《G大调第四钢琴协奏曲》,作品58 《降E大调第五"皇帝"协奏曲》,作品73号	路德维希·范·贝多芬
2008年10月3日 上海音乐厅	第五届国际钢琴大师班	指挥:陈燮阳 鲍钢琴:里斯·贝尔曼	《降B大调第四钢琴协奏曲》,作品53号 《D小调第一钢琴协奏曲》,作品15号	谢尔盖·普罗科菲耶夫 约翰内斯·勃拉姆斯
2008年10月3日 东方艺术中心	"希望之星"2008系列演出之十	大提琴:黄韵彦 钢琴伴奏:张明 小提琴:潘沂 中提琴:施贞莉	《E小调大提琴协奏曲》,作品85 《浪漫曲》 《降E大调小提琴、中提琴交响协奏曲》,K. 364	爱德华·埃尔加 刘庄 莫扎特
2008年10月3日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第191期	何传儒,伴奏:张口天 张口天,伴奏:李珍妮 何传儒,伴奏:张口天	Violin Sonata No. 5 in F Major, Op. 24 "Spring" Piano Concerto No. 1 in E minor, Op. 11 Violin Sonata in E flat Major, Op. 18	贝多芬 肖邦 施特劳斯

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年10月10日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第192期	陈婷婷，伴奏：骆丹露 冯博，伴奏：王晨 孙崴婷，伴奏：杨萌	Vergebliches Staendchen, Op. 84/4 Cello Concerto in B minor, Op. 104 Cello Concerto in E minor, Op. 85 Panis angelicus Die Fledermaus：Mein Herr Marquis Song of Marina Gloria：Domine Deus 《滇西诗抄》，Op. 22	勃拉姆斯 德彪西 埃尔加 弗兰克 施特劳斯 钦查泽 维瓦尔蒂 丁善德
2008年10月11日 上海音乐厅	打动·李飚——打击乐音乐会	指挥：贝里斯拉夫·斯布斯	《定音鼓协奏曲》——“风” 《打击乐协奏曲》 《D小调第四交响曲》，作品120号	方可杰 约瑟夫·施万特纳尔 罗伯特·舒曼
2008年10月13日 同济大学	同济大学2008艺术节开幕式	指挥：陈燮阳	《C小调第五交响曲》，作品67号 《F小调第四交响曲》，作品36号：第四乐章 《“奥林匹克”号角与主题曲》 《“乘风破浪”圆舞曲》 《第一交响曲序曲》——激情燃烧的岁月 电影《荒野七勇士》 音乐剧《歌剧魅影》集锦	路德维希·范·贝多芬 柴科夫斯基 约翰·威廉姆斯 朱文蒂诺·罗萨斯，奥伯里·温特 关峡 埃尔莫·伯恩斯坦 安德鲁·洛依德·韦伯
2008年10月17日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第193期	陈小龙 伴奏：方震、郑琳、易舟 伴奏：郑琳	Cello Sonata in A major Cello Sonata No. 1 in E minor, Op. 38 Cello Sonata in E major Cello Sonata in D major Cello Concerto No. 1 in A minor, Op. 33	博凯里尼 勃拉姆斯 弗朗孛瓦、弗朗科尔 洛克泰利 圣、桑
2008年10月25日 上海音乐厅	肖邦与一千零一夜的诗琴神话	指挥：泰利叶·米盖尔森 钢琴：凯文·肯纳 小提琴：潘寅林	《E小调第一钢琴协奏曲》，作品11 交响组曲《舍赫拉查德》，作品35号	弗雷德里克·肖邦 尼古拉·里姆斯基—科萨科夫

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年10月26日	万科大师进社区	一提：王巍 二提：黄漪璐 中提：李响 大提：张靖	《小步舞曲》 《艰苦的人生》 《侍者》 《G大调第13弦乐小夜曲》，K.525：第一乐章 D大调嬉游曲，K.136“萨尔茨堡交响曲之一” 《坎佐纳》 《降E大调第一弦乐四重奏》：第二乐章：小坎佐纳 《D大调卡农》 《步步高》 《旱天雷》 《花好月圆》 《赛马》 《茉莉花》 《风流寡妇》 《女人香：探戈“一步之遥”》	莫扎特 斯各特·乔布林 莫扎特 哈塞 菲利克斯·门德尔松 约翰·帕赫贝尔 广东音乐 黄贻钧 黄海怀 江苏民歌 弗朗茨·莱哈尔 卡洛斯·加代尔
2008年10月31日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第195期	洪天娇 刘好 韦梦颖 沈婷 伴奏：周希希	Grand valse brillante in E flat major, Op. 18 Bergamasque Suite Piano Sonata no. 4 in C minor, Op. 29 (“From Old Notebooks”) Violin Concerto in D minor Sonata No. 3 for Solo Violin “Ballade”	肖邦 德彪西 普罗可落耶夫 西贝柳斯 伊萨伊
2008年11月2日 上海大剧院	中国交响乐世纪回顾暨第一届中国交响音乐季	指挥：陈燮阳 大提琴：黄北星 笙：赵臻 巴乌：钱军 古筝：方瑜 琵琶：汤晓风 二胡：段皑皑 二胡：邓建栋 女高音：阮余群 男中音：袁晨野	管弦乐：《红旗颂》 《“南海渔歌”第一组曲》，作品16号 交响诗《对阳光的忆念》——为交行百年而作 《丝路梦寻》 《引子、吟腔与快板》 《地平线》	吕其明 朱践耳 杜鸣心 朱践耳 杨立青 叶小钢

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008 年 11 月 4 日 上海大剧院	中国工博会之夜	指挥：陈燮阳	歌剧《威廉·退尔》：序曲 《“南国玫瑰”圆舞曲》，作品 388 《我的祖国：伏尔塔瓦河》 歌剧《尤金·奥涅金》：波罗涅兹 《F 小调第四交响曲》，作品 36 号：第四乐章 《“奥林匹克”号角与主题曲》 《第一交响曲序曲——激情燃烧的岁月》 《降 E 大调第三交响曲》，作品 55 号《英雄》：第一乐章 《“金与银”圆舞曲》 歌剧《乡村骑士》：间奏曲 音乐剧《歌剧魅影》：集锦 《欢腾的西部舞曲》	乔阿齐诺·罗西尼 约翰·施特劳斯 贝德里希·斯美塔那 柴科夫斯基 约翰·威廉姆斯 关峡 路德维希·范·贝多芬 弗朗茨·莱哈尔 皮埃特罗·马斯卡尼 安德鲁·洛依德·韦伯 理查德·海曼
2008 年 11 月 7 日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第 196 期	指挥：陈燮阳	Symphony No. 5 in C minor, Op. 67: I Symphony No. 4 in F minor, Op. 36: IV 《辉煌序曲》 交响诗《对阳光的忆念》 《普天乐》 《南海渔歌》第一组曲，作品 16 《丝路梦寻》，Op. 45b	贝多芬 柴可夫斯基 陈牧声 杜鸣心 张顺祥、李文平 朱践耳
2008 年 11 月 8 日 上海音乐厅	上海万科 2008 秋季音乐会	指挥：陈燮阳	《“奥林匹克”号角与主题曲》 音乐剧《猫》：回忆 电影《时光倒流七十年》：主题曲 歌剧《尤金·奥涅金》：波罗涅兹（选自《奥涅金》） 《“金与银”圆舞曲》 《波斯的集市》 《浮士德的沉沦》：“拉科奇”进行曲 歌剧《蝙蝠》：序曲 《“南国玫瑰”圆舞曲》，作品 388 《假日小号手》 《雪橇》 音乐剧《歌剧魅影》：集锦 《欢腾的西部舞曲》	约翰·威廉姆斯 安德鲁·洛依德·韦伯 约翰·巴瑞 柴科夫斯基 弗朗茨·莱哈尔 阿尔伯特·凯特贝尔 埃克托·柏辽兹 约翰·施特劳斯 勒罗伊·安德森 安德鲁·洛依德·韦伯 理查德·海曼

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008 年 11 月 9 日 万科	万科大师进社区	一提：张亚楠 二提：汪娜娜 中提：马轲 大提：黄韵彦	《匈牙利舞曲》第五号 《D 大调嬉游曲》，K. 136 “萨尔茨堡交响曲之一” 《闲聊波尔卡》，作品 214 号 《G 大调第 13 弦乐小夜曲》，K. 525：第一乐章 《夜来香》 歌剧《弄臣》：选段 《“蓝色多瑙河”圆舞曲》，作品 314 《步步高》 《风流寡妇》	约翰内斯·勃拉姆斯 莫扎特 约翰·施特劳斯 莫扎特 黎锦光 朱塞佩·威尔第 约翰·施特劳斯 广东音乐 弗朗茨·莱哈尔
2008 年 11 月 14 日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第 197 期	张希，王再颂	Cello Sonata in C minor, Op. 6 Piano Sonata No. 28 in A Major, Op. 101 Cello Sonata No. 2 in F major, Op. 99 24 Preludes and Fugues: D major	巴伯 贝多芬 勃拉姆斯 肖斯塔科维奇
2008 年 11 月 16 日上午 万科	万科社区重奏组演出	一提：苏婷 二提：黄漪璐 中提：李响 大提：黄韵彦	《切分音的钟》 《D 大调嬉游曲》，K. 136 “萨尔茨堡交响曲之一” 《D 大调卡农》 《女人香：探戈“一步之遥”》 《查尔达斯舞曲》	勒罗伊·安德森 莫扎特 约翰·帕赫贝尔 卡洛斯·加代尔 维托里奥·蒙蒂
2008 年 11 月 16 日下午 万科	万科社区重奏组演出	一提：郭康 二提：梁卫 中提：施贞莉 大提：黄北星	《E 大调弦乐五重奏》，作品 11 之 5：小步舞曲 《小夜曲》 《诺谑曲》 《“蓝色多瑙河”圆舞曲》，作品 314	路易吉·博凯里尼 莫扎特 路易吉·凯鲁比尼 约翰·施特劳斯

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年11月21日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第198期	朱益臻 伴奏：谢贝妮、王坚 伴奏：夏冰、胡艺、杨一婷、夏雪、杨一婷 伴奏：夏雪	Violin Sonata No. 4 in A minor, Op. 23 Adriana lecouvreur: L'anima ho stanca Piano Trio in G major L'Elisir d'amore: Cavatina Andrea Chenier: Come un bel di di maggio Le Roi d'Ys: Vainement, ma bien – aimee Das Land des lachelns: Dein ist mein ganzes Caprice, Op. 1/2 Introduction and Variations on "Nel cor piu non mi sento" Dance of the Elves The Love for Three Oranges: March One Alone Guillaume Tell: O muto asil del pianto	贝多芬 契雷业 德彪西 唐尼采蒂 乔尔达诺 列昂卡瓦罗 列哈尔 帕格尼尼 波普尔 普罗科菲耶夫/海菲兹 龙伯格 罗西尼
2008年11月28日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第199期	指挥：陈正哲 上音学生管乐团 张晨笛 伴奏：钱蕊嫣、方旻 伴奏：施雯	My Way Yesterday Sonata for Solo Violin No. 1 in G minor, BWV 1001: III, IV Alvamar Overture Appalachian Overture Carmen: Prelude Caprice, Op. 1/24 Tzigane The Rite of Spring English Folk Song Suite Carmen Fantasie	巴赫 巴斯 比才 帕格尼尼 拉威尔 斯特拉 文斯基沃恩：威廉姆斯 韦克斯曼
2008年11月29日 上海音乐厅	再恋钢琴——再遇小山实稚惠	指挥：叶咏诗 钢琴：小山实稚惠	《D小调第三钢琴协奏曲》，作品30号 《D大调第二交响曲》，作品43号	谢尔盖·拉赫玛尼诺夫 让·西贝柳斯

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年12月5日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第200期	华熠三重奏：陈茹、温德经、蔡菁婧	12 Variations on 莫扎特's "Ein Maedchen oder Weibchen" Piano Trio No. 4 in E minor "Dumka" Violin Sonata No. 26 in B flat major, K. 378 "Moses" Variations Moments musicaux, Op. 16	贝多芬 德沃夏克 莫扎特 帕格尼尼 拉赫曼尼诺夫
2008年12月8日 金茂音乐厅	宝钢三十年专场音乐会	指挥：王燕 钢琴：宋思衡 小提琴：黄蒙拉 大提琴：秦立巍	歌剧《费加罗的婚礼》：序曲 《d小调第20钢琴协奏曲》，K. 466 《G小调小提琴协奏曲》，作品8号之2，RV315"夏" 《F小调小提琴协奏曲》，作品8号之4，RV297"冬" 《C大调第一大提琴协奏曲》，Hob. VIIb：1	莫扎特 安东尼奥·维瓦尔第 约瑟夫·海顿
2008年12月11日 国际会议中心	上海东方呼吸病国际论坛迎宾交响音乐会	指挥：谭利华	歌剧《费加罗的婚礼》：序曲 芭蕾舞剧《红色娘子军》：选段 《G大调第13弦乐小夜曲》，K. 525：第一乐章 《"蓝色多瑙河"圆舞曲》，作品314 《瑶族舞曲》 《雷电波尔卡》，作品324号 《云南音诗》：火把节 《"南国玫瑰"圆舞曲》，作品388 《匈牙利舞曲》第五号 歌剧《蝙蝠》：序曲 《"金与银"圆舞曲》 歌剧《威廉·退尔》：序曲	莫扎特 集体创作 莫扎特 约翰·施特劳斯 茅沅、刘铁山 约翰·施特劳斯 王西麟 约翰·施特劳斯 约翰内斯·勃拉姆斯 约翰·施特劳斯 弗朗茨·莱哈尔 乔阿齐诺·罗西尼

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年12月12日 上海音乐厅	青浦区外商投资圣诞·新年音乐会	指挥：谭利华 演唱：王维倩、宋波、刘恋、张峰	歌剧《卡门》：《序曲》 《第一交响曲序曲——激情燃烧的岁月》 音乐剧《猫》：《回忆》 歌剧《卡门》：《哈巴涅拉》、《雪橇》 《"蓝色多瑙河"圆舞曲》，作品314 《长江之歌》 歌剧《图兰朵》：《今夜无人入睡》 芭蕾《天鹅湖》：选段——《场景》、《圆舞曲》、《四小天鹅舞》、《西班牙舞曲》 《匈牙利舞曲》第五号 《我爱你，中国》 歌剧《贾尼·斯基基》：《我亲爱的爸爸》 《"南国玫瑰"圆舞曲》，作品388 《凤阳花鼓》 《费加罗婚礼：快给忙人让路》 歌剧《茶花女》：《饮酒歌》	乔治·比才 关峡 安德鲁·洛依德·韦伯 乔治·比才 勒罗伊·安德森 约翰·施特劳斯 王世光 贾科莫·普契尼 柴科夫斯基 约翰内斯·勃拉姆斯 郑秋枫 贾科莫·普契尼 约翰·施特劳斯 民歌 莫扎特 朱塞佩·威尔第
2008年12月12日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第201期	王冰冰 臧陆 寇金晓 易治 朱玮彬 王冰冰 张倩	I Capuletti e I Montecchi：oh quante volte I Puritani：Ah！Per sempre io ti perdei Carmen：Pres des remparts de Seville L'Elisir d'amore：Una furtiva lagrima Lucrezia Borgia：Com'e bello Chanson d'amour Cosi fan tutte：In Uomini，in soldati Don Giovanni：la ci darem la mano Le Nozze di Figaro：Hai gia vinta la causa Le Nozze di Figaro：inque dieci venti La Gioconda：Cielo e mar La Boheme：Quando m'en vo Dido and Aeneas：When I am laid in earth	贝利尼 比才 唐尼采蒂 福莱 莫扎特 庞基耶利 普契尼 普赛尔

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
			Lilacs, Op. 21/5 Frauenliebe und – leben: Du Ring an meinem Finger 《天山行》 《红豆词》 《我爱这土地》	拉赫码尼诺夫 舒曼 傅庚辰 刘雪庵 陆在易
2008年12月16日 上海大剧院	让爱照亮我们明天的希望——李飞上海独唱音乐会	指挥:林友声 演唱:李飞、张海庆、李严、于爽、韩子、汤子星、杜吉刚、潘淑珍、李天	《费加罗婚礼:快给忙人让路》 《只有你》 《女人花》 《黑色玫瑰之恋》 歌剧《水仙女》:《月亮颂》 歌剧《弄臣》:《女人善变》 《缘分一场》 《永伴你》 《散场独白》 《共和国之恋》 歌剧《图兰朵》:《今夜无人入睡》 《美丽》 《恰似你的温柔》 《雪花》 《帕米尔我的家乡》 《古老的歌》 《香剑吟》 《英雄一怒为红颜》 I will always love you 音乐剧《猫》:《回忆》 歌剧《茶花女》:《饮酒歌》 电影《泰坦尼克号》:《我心依旧》	莫扎特 冯瑞 陈耀川 杨洋、小壮 安东宁·德沃夏克 朱塞佩·威尔第 杨洋、小壮 刘毅然 贾科莫·普契尼 柯以敏 梁弘志 杨洋、小壮 郑秋枫 腾格尔 杨洋、小壮 杜立·伯顿 安德鲁·洛依德·韦伯 朱塞佩·威尔第 杰姆斯·霍尔纳
2008年12月19日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第202期	何思昊, 伴奏:周济翔 吴志豪, 伴奏:魏俊哲	Cello Concerto in E minor, Op. 85 Chant du Menstrel, Op. 71 Meditation Song without Words "Moses" Variations Spinning Song, Op. 55, No. 1 Allegro appassionato in B minor, Op. 43 Staendchen Folk Dance from Northwestern China 《牧歌》	埃尔加 格拉祖诺夫 马斯涅 门德尔松 帕格尼尼 波普尔 圣桑 舒伯特 丁乎祥 沙汉昆

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2008年12月20日 嘉兴大剧院	欢乐工行夜交响音乐会	指挥:陈燮阳	《红旗颂》 《"南国玫瑰"圆舞曲》,作品388 《瑶族舞曲》 歌剧《乡村骑士》:间奏曲 《假日小号手》 《第一交响曲序曲——激情燃烧的岁月》 《火热的小提琴》 《波斯的集市》 《雪橇》 音乐剧《歌剧魅影》:集锦 歌剧《卡门》:序曲 歌剧《威廉·退尔》:序曲 《欢腾的西部舞曲》	吕其明 约翰·施特劳斯 茅沅、刘铁山 皮埃特罗·马斯卡尼 勒罗伊·安德森 关峡 勒罗伊·安德森 阿尔伯特·凯特贝尔 勒罗伊·安德森 安德鲁·洛依德·韦伯 乔治·比才 乔阿齐诺·罗西尼 理查德·海曼
2008年12月23日 河南艺术中心（郑州）	河南日报报业集团河南省电信公司新年音乐会	指挥:陈燮阳	《红旗颂》 舞剧《白毛女》:《北风吹》 《"南国玫瑰"圆舞曲》,作品388 《茉莉花》 《F小调第四交响曲》,作品36号:第四乐章 歌剧《威廉·退尔》:序曲 芭蕾舞剧《红色娘子军》:选段 《E小调第九交响曲》,作品95号"自新大陆":第二乐章 《大起板》 音乐剧《歌剧魅影》:集锦	吕其明 集体创作 约翰·施特劳斯 奚其明 叶国辉编 柴科夫斯基 乔阿齐诺·罗西尼 集体创作 安东宁·德沃夏克 方可杰 安德鲁·洛依德·韦伯
2008年12月26日 湖州大剧院	太湖之州2009新年音乐会	指挥:陈燮阳 男高音:张建一	《红旗颂》 芭蕾《天鹅湖》:选段——场景,《圆舞曲》、《四小天鹅舞》、《西班牙舞曲》 《瑶族舞曲》 舞剧《白毛女》:北风吹 《假日小号手》 音乐剧《猫》:回忆 歌剧《威廉·退尔》:序曲 《第一交响曲序曲——激情燃烧的岁月》 《火热的小提琴》 《波斯的集市》	吕其明 柴科夫斯基 茅沅、刘铁山 集体创作 勒罗伊·安德森 安德鲁·洛依德·韦伯 乔阿齐诺·罗西尼 关峡 勒罗伊·安德森 阿尔伯特·凯特贝尔

（续）

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
			《雪橇》 《E小调第九交响曲》，作品95号"自新大陆"：第二乐章 《祖国，慈祥的母亲》 《我的太阳》 歌剧《图兰朵》：今夜无人入睡 《激情桑巴》	勒罗伊·安德森 安东宁·德沃夏克 陆在易 爱德华·迪·卡普阿 贾科莫·普契尼 巴西民间音乐
2008年12月26日 上海交响乐团演奏厅	室内乐第203期	沈泽洵 上海音乐学院学生管乐团，高健 马慧，伴奏：吴琰若 申丹峰，孙同同，何思昊	Excerpt from the Ballet "The Fountain of Bakhchisarai" Cello Suite No. 6 in D major, BWV 1012: I Fanfare for Common Man Arioso et Allegro de concert String Quartet in F major, K. 168 Pictures at an Exhibition Suite No. 2 for Solo Viola in D major, Op. 131d, No. 2: I, II Capriccio in C minor "Hommage a Paganini", Op. 55	阿塞菲 巴赫 科普兰 戈尔斯坦、斯坦 莫扎特 穆孛尔斯基、海因兹利 雷格 维厄当
2008年12月31日 上海大剧院	艺术大众放歌世博2009新年音乐会	指挥：克里斯托夫·乌班斯基	《斯拉夫舞曲》，作品46号：第一、二、八 歌剧《卡门》：选段（前奏，《阿拉贡舞曲》、《哈巴涅拉》、《龙骑兵之歌》、《斗牛士》、《流浪者之舞》）、《波莱罗》 歌剧《蝙蝠》：序曲 《"春之声"圆舞曲》，作品410 《雷电波尔卡》，作品324号 《无穷动》，作品257 《闲聊波尔卡》，作品214号 《强盗加洛普》，作品378 《放假波尔卡》，作品133 拨弦波尔卡，作品234 "蓝色多瑙河"圆舞曲，作品314	安东宁·德沃夏克 乔治·比才 莫里斯·拉威尔 约翰·施特劳斯 约瑟夫·施特劳斯 约翰·施特劳斯 约瑟夫·施特劳斯 约翰·施特劳斯

中国音乐年鉴·2009·
·音乐演出·

北京交响乐团2008年演出记录

赵 倩辑录

时间、地点	音乐会	指挥与其他	作品	作曲
2008年1月26日19:30 中山公园音乐堂	2007—2008音乐季音乐会 三星Anycall经典音乐之夜	指挥:谭利华	《激情燃烧的岁月》序曲	关峡
			《春之声圆舞曲》	约翰·施特劳斯
			管弦乐《雪橇》	安德森
			《快活波尔卡》	约翰·施特劳斯
			《阳光照耀在塔什库尔干》	陈钢
			《D大调华丽波兰舞曲》	维尼亚夫斯基
			"凯旋进行曲"——选自歌剧《阿伊达》	威尔第
			组曲《图画展览会》 1. 漫步主题 2. 侏儒 3. 漫步主题 4. 古堡 5. 漫步主题 6. 杜伊勒里宫花园 7. 牛车 8. 漫步主题 9. 雏鸡在蛋壳里的芭蕾 10. 两个犹太人、一穷一富 11. 利莫杰斯集市 12. 罗马墓窖 13. 以死亡的语言与死者对话 14. 女巫的小屋 15. 基辅大门	穆索尔斯基-拉威尔

（续）

时间、地点	音乐会	指挥与其他	作品	作曲
2008年3月9日19:30 中山公园音乐堂	2007—2008音乐季音乐会 三星Anycall经典音乐之夜	指挥：斯蒂法诺·马诺林	歌剧《纳布科》序曲	威尔第
			歌剧《乡村骑士》间奏曲	玛斯卡尼
			电影《大路》音乐	尼诺·罗塔
			歌剧《贼鹊》序曲	罗西尼
			《罗马的松树》	雷斯庇基
2008年4月26日19:30 中山公园音乐堂	2007—2008音乐季音乐会	指挥：查尔斯奥利维尔－曼诺(加拿大) 钢琴：保罗·卡斯帕（捷克）	《乐队交响曲——钟声为我的父亲》	帕弗·布兰蒂尼
			《f小调第二钢琴协奏曲》，作品21号 第一乐章：庄严肃穆的 第二乐章：甚缓板 第三乐章：活泼的快板	肖邦
			《G大调第八交响曲》，作品88号 第一乐章：灿烂的快板 第二乐章：慢板 第三乐章：优雅的稍快板 第四乐章：从容的快板	德沃夏克
2008年5月10日19:30 中山公园音乐堂	2007—2008音乐季音乐会 “圣火——2008” ——献给北京奥运会的华彩乐章	指挥：谭利华 打击乐独奏：李飚	《奥林匹克号角》	约翰·威廉姆斯
			《圣火——2008》	唐建平
			第三《京剧》交响曲 第一乐章：净—昆腔——悲壮的行板 第二乐章：丑—曲牌——诙谐的急板 第三乐章：旦—二黄——深沉的慢板 第四乐章：生—西皮——辉煌的快板	鲍元恺

（续）

时间、地点	音乐会	指挥与其他	作品	作曲
2008年6月14日19:30 中山公园音乐堂	2007—2008音乐季音乐会 2008SAMSUNG奥运专场音乐会	指挥:谭利华	《奥林匹克号角》	约翰·威廉姆斯
			《奥林匹克运动会会歌》	斯皮罗斯·萨马拉斯
			《马刀舞曲》	哈恰图良
			《召唤英雄》	约翰·威廉姆斯
			《康康舞曲》	奥芬巴哈
			《奥林匹克号角》	约翰·威廉姆斯
			歌剧《威廉·退尔》序曲	罗西尼
			《降E大调第三“英雄”交响曲》,作品55号 第一乐章:灿烂的快板 第二乐章:葬礼进行曲,甚慢板 第三乐章:诙谐曲,活泼的快板 第四乐章:终曲,甚慢板	贝多芬
2008年10月31日19:30 中山公园音乐堂	2008—2009音乐季音乐会	指挥:恩瑞克·巴瑞斯(墨西哥) 大提琴独奏:奥列格	《纪念科普兰》(1962)	赫南兹·买卓努斯
			《a小调大提琴协奏曲》,作品129号 第一乐章:不太快的 第二乐章:缓慢的 第三乐章:极为蓬勃的	舒曼
			《e小调第五交响曲》,作品64号 第一乐章:行板,转朝气蓬勃的快板 第二乐章:略带自由感的如歌的行板 第三乐章:中庸的快板 第四乐章:终曲,庄严的行板转快活的快板	柴可夫斯基

（续）

时间、地点	音乐会	指挥与其他	作品	作曲
2008年11月7日19:30 中山公园音乐堂	2008—2009 音乐季音乐会	指挥：谭利华 圆号独奏：大卫·盖博 男高音：谢天	管弦乐《热巴舞曲》	方可杰
			《西藏之光》	叶小纲
			第三《京剧》交响曲 第一乐章：净—昆腔——悲壮的行板 第二乐章：丑—曲牌——诙谐的急板 第三乐章：旦—二黄——深沉的柔板 第四乐章：生—西皮——辉煌的快板	鲍元恺
2008年11月16日19:30 中山公园音乐堂	2008—2009 音乐季音乐会 三星Anycall经典音乐之夜 纪念门德尔松诞辰200周年	指挥：谭利华 小提琴独奏：朱丹	《芬格尔山洞序曲》，作品26号	门德尔松
			《e小调小提琴协奏曲》，作品64号 第一乐章：很热情的快板 第二乐章：行板 第三乐章：不太快的小快板——很有活力的快板	
			《a小调第三"苏格兰"交响曲》，作品56号 第一乐章：稍快的行板——稍激动的快板 第二乐章：不太快的急板 第三乐章：柔版 第四乐章：极活泼的快板——非常庄严的快板	

中国音乐年鉴·2009·
·音乐出版档案·

中国艺术研究院音乐研究所
1978年以来出版物辑录

张振涛、黄程宜辑录

2008年是纪念改革开放30年的历史节点，如果把在各方面都对中国社会产生深刻影响的这段时光作为一方整整齐齐的切片，检验一个单位的成就，最简单的方式就是汇辑成果。汇辑中国艺术研究院音乐研究所集体与个人的出版物，当然不是仅仅展示一个单位几十年来成就和面貌，中国音乐研究所曾是音乐学界唯一的研究机构，享有“皇家”美誉，所以，这份目录也可以作为中国音乐学的缩影。列入表格中的书目，哪怕一言不发，也会从最刚性的一面诠释改革开放30年的实绩。“成绩单”让后人知道研究机构曾经具有的学术地位和持续发挥的领头雁作用，自然，也让身在其中的学者感到骄傲。

书目当然想以30年为时限，但也无法完全做到，一些持续多年才完成的著述，自然跨越了30年。《琴曲集成》第一卷（上册）出版于1963年，陆陆续续，直到2011年才最终以30卷本的新版出齐。所以，两头截点，不得不有所超过。

排列次序上，前面是期刊和丛书类：《音乐学丛刊》（3本）、《中国音乐年鉴》（21卷）、《音乐文化》（6卷）、《中国音乐学研究文库》（三辑30本）、《中国音乐文物大系》（一、二期15卷）。后面是学者个人著述，需要说明的是，个人目录没有列出杨荫浏的著述，因为已有《杨荫浏年表》和2010年出版的《杨荫浏全集》。

接下来是工具书和资料汇编。数十年间，中国音乐研究所延续了前辈学者汇集资料的特色，出版了大量专题性资料集，吉联抗辑录的《古代音乐史料辑录》就是典型。前代学人为了实现学术关注，收集史料、汇集同类、集结板块，采编精锐，奠定了资料建设的学术平台，也展示了学术集体为后人奠基开路的实干形象。

关于作者、编者的署名，不得不依据出版物原来刊印的名字，仅有个别

作了必要加添。《琴曲集成》署名为“中国音乐研究所和北京古琴研究会”，实际主持人早期为查阜西，后期为吴钊，出版时都未署名。集体参与，不注姓名，是当时社会普遍流行的方式，相当数量的著作署名为中国音乐研究所。作为历史资料整理者，后人当然希望反映实情，但辨析只能于研究著述中详述，目录很难全面反映，此类甄别只能略显而已。

2008年是改革开放30年的日子，这一年国家大事不断，每个机构和每个个人也有许多小事在岁月和生命中激荡。确定历史上哪些为重要事件是《中国音乐年鉴》编辑的本能和责任。2008年，从国家层面上扫视，人们看到了沸腾的奥运会，其中一系列传统文化符号和中国元素被充分表现，让世界刮目相看。人们看到了汶川大地震，十几万生命瞬间消失，废墟上摇来摇去、扫来扫去的镜头，让每个人的眼泪一次次失控。人们更看到了西藏“3·14”动乱的结束和另一幕紧随其后的新疆“7·19”动乱，这让中国人在奥运狂欢后保持清醒。从音乐学层面上扫视，人们目睹扎根新疆的汉族音乐学家周吉离去，看到90高龄的学者李石根积累一生的著作《西安鼓乐全书》出版。从中国音乐研究所层面上看，我们送走了音乐学界的泰斗、研究所创始人缪天瑞，送走了在这里工作过却并不以音乐学知名的王世襄。他们伴随着一大批文化名人（季羡林、任继愈、钱学森、贝时璋、杨宪益先后于2008—2009年去世）的同步节奏，赶前赶后地离开世界。这些人的离去让以记录历史为任的《中国音乐年鉴》编辑，感到一个时代翻过去时的沉重和无奈。

我们汇集出版物，何尝不是带着这类历史情节。它们记录并推动了整个音乐学的建设和进程。更重要的是，此项辑录折射出30年间音乐学的发展。中国音乐研究所对于重大历史事件从未失语，20世纪80年代新潮乐派和流行音乐的及时评价，《中国音乐学》、《中国音乐年鉴》的创刊（事实证明，两种刊物标志着知识分子独立话语权从私下议论步入实施层面并影响了决策者和知识阶层的思考），90年代音乐考古学的大面积普查和注录，30年来民族音乐学的大面积调查和深入探讨，21世纪以来个人专著的抢先登场等，都曾强烈地震撼过音乐学界。从1978年始，中国音乐研究所的学者不断关注和参与社会活动，精彩故事赢得了整个知识群体的尊敬，获得了向往改革、渴望振臂一呼的同行们的共鸣。这些共同经历，让我们彼此的心随着这一时期出版的书册一同跳动。表格中的人名，令许多出版物一纸风行，此后还将风行，列表于此，就是让历史记住这段非同寻常的时光中学者做了些什么。

当然，我们还要自警两句：出版困难时代，流通著述只有几部，阅读和选择也只是几部。出版越来越易，写作越来越多，即使互联网时代，流通和阅读的其实仍然不多。因为，经典没有多少，学科“排头兵”总是少数，空间有限，根本不具备“高产、超产”性质。冷静的书目告诫后人：不是写下来就能留下来！

这里的每一本书，都是一位学者的心血，甚至是一生唯一的记录。他们中的许多人已经消失于历史时空，让我们怀着足够的敬畏，仰视他们的贡献。

《音乐学丛刊》（3卷）

卷数	主编	出版社	日期	价格(元)
1981	中国艺术研究院音乐研究所《音乐学丛刊》编辑部	文化艺术出版社	1981.8	0.75
1982	中国艺术研究院音乐研究所《音乐学丛刊》编辑部	文化艺术出版社	1982.12	0.65
1983	中国艺术研究院音乐研究所《音乐学丛刊》编辑部	文化艺术出版社	1984.7	0.90

《中国音乐年鉴》(22卷)

主编	副主编	卷数	出版社	日期	价格(元)
黄翔鹏	田青	1987卷	文化艺术出版社	1987.12	7.20
田青		1988卷	文化艺术出版社	1989.1	10.00
田青	韩锺恩	1989卷	文化艺术出版社	1989.9	10.00
中国音乐研究所编		1990卷	山东教育出版社	1990.12	11.20
乔建中	韩锺恩	1991卷	山东教育出版社	1992.3	8.00
乔建中	韩锺恩	1992卷	山东教育出版社	1993.4	15.15
田青	韩锺恩、张振涛	1993卷	山东友谊出版社	1994.3	20.00
田青	韩锺恩、张振涛	1994卷	山东友谊出版社	1995.8	26.00

（续）

主编	副主编	卷数	出版社	日期	价格(元)
田青	韩锺恩、张振涛	1995卷	大象出版社	1997.4	28.00
田青	韩锺恩、张振涛	1996卷	山东文艺出版社	1997.10	30.00
田青	韩锺恩	1997卷	文化艺术出版社	1999.10	29.80
韩锺恩、姚盛昌	郭树群	1998卷	文化艺术出版社	2002.5	30.00
韩锺恩、姚盛昌	郭树群	1999卷	文化艺术出版社	2002.5	30.00
韩锺恩、靳学东	李玫、郭树群、金经言	2000卷	山东文艺出版社	2004.4	45.00
韩锺恩、靳学东	李玫、郭树群、金经言	2001卷	山东文艺出版社	2004.4	50.00
萧梅、靳学东	李玫、郭树群、金经言	2002卷	山东文艺出版社	2005.3	55.00
李岩	金经言、林晨	2003卷	山东文艺出版社	2006.2	60.00
李岩	金经言、林晨	2004卷	山东文艺出版社	2006.12	60.00
李岩	金经言、林晨	2005卷	文化艺术出版社	2008.3	58.00
李玫	彭闪闪	2006卷	文化艺术出版社	2009.11	55.00
李岩	金经言、林晨	2007卷	文化艺术出版社	2009.11	56.00
李玫	林晨	2008卷	文化艺术出版社	2011.11	60.00

《音乐文化》(6卷)

卷数	主编	出版社	日期	价格(元)
2000	乔建中、陈永华	人民音乐出版社	2000.12	29.60
2001	乔建中、陈永华	文化艺术出版社	2002.5	29.80
2004	乔建中、郑德渊	文化艺术出版社	2005.1	29.00
2007	张振涛	文化艺术出版社	2008.3	45.00
2008	张振涛	文化艺术出版社	2010.4	42.00
2009	张振涛	文化艺术出版社	2010.4	38.00

《琴曲集成》(30卷)

主编	卷数	出版社	日期	价格(元)
中央音乐学院中国音乐研究所、北京古琴研究会编	第一辑(上册)	中华书局	1963.10	33.00
文化部文学艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编	第二册	中华书局	1980.11	
文化部文学艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编	第三册	中华书局	1982.8	
文化部文学艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编	第四册	中华书局	1982.3	
文化部文学艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编	第五册	中华书局	1980.12	8.00
文化部文学艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编	第六册	中华书局	1987.6	15.15
文化部文学艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编	第七册	中华书局	1981.3	
中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编	第八册	中华书局	1989.2	
文化部文学艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编	第九册	中华书局	1982.11	
文化部文学艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编	第十册	中华书局	1982.3	
中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编	第十一册	中华书局	1992.6	51.00
中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编	第十二册	中华书局	1994.10	
文化部文学艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编	第十三册	中华书局	1989.2	30.00
中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编	第十四册	中华书局	1989.11	
文化部文学艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编	第十六册	中华书局	1991.6	55.00
中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编	第十七册	中华书局	1991.9	
中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编	全三十册	中华书局	2010.6	9800.00

《中国音乐文物大系》Ⅰ期(10册) 总主编：黄翔鹏

主编	副主编	册数	出版社	日期	价格（元）
王子初	冯光生	湖北册	大象出版社	1996.10	600.00
黄崇文 方建军	刘东升 尹申平	天津册 陕西册	大象出版社	1996.11	430.00
袁荃猷		北京册	大象出版社	1996.11	500.00
马承源 王子初	王子初、陈佩芬 唐云俊、萧恒杰、 金实秋	上海册 江苏册	大象出版社	1996.12	600.00
项阳、陶正刚	李治国	山西册	大象出版社	2000.6	630.00
郑汝中、董玉祥	李志和、岳邦湖	甘肃册	大象出版社	1998.9	500.00
王子初、霍旭初	周吉、冯斐、斯拉菲尔	新疆册	大象出版社	1996.12	380.00
严富昌、肖宗弟	幸晓峰、朱泽民	四川册	大象出版社	1996.12	450.00
周昌富、温曾源	吴文祺、罗勋章、 王之厚	山东册	大象出版社	2001.12	600.00
赵世刚	吴钊	河南册	大象出版社	1996.12	560.00

《中国音乐文物大系》Ⅱ期（6册） 总主编：王子初

主编	副主编	册数	出版社	日期	价格（元）
高至喜、熊传薪	陈建明、曹学群、秦序	湖南册	大象出版社	2006.10	588.00
段泽兴	刘新和、王清雷	内蒙古册	大象出版社	2007.3	580.00
吴东风、苗建华	邵晓洁、仇凤琴	河北册	大象出版社	2008.10	498.00
彭适凡、王子初	许智范、冯卓慧 冯卓慧、朱国伟	江西册 河南（续）册	大象出版社	2009.7	620.00
孔义龙、刘成基	任宏、肖洽龙、李林娜	广东册	大象出版社	2010.9	630.00
郑国珍、王清雷	何友文、郑锦扬	福建册	大象出版社	2011.11	630.00

中国音乐学研究文库（第一辑9本）

作者	书名	出版社	日期	价格（元）
乔建中	叹咏百年——乔建中音乐学研究文集	山东文艺出版社	2002.11	21.50
栾桂娟	绿叶与根的对话——音乐学研究文集		2002.11	19.00
蔡良玉	交汇的视域——蔡良玉音乐学研究文集		2002.11	21.00
居其宏	超越与重构——居其宏音乐学研究文集		2002.11	27.00
向延生	乐苑史迹——向延生音乐学研究文集		2002.11	27.50
田青	净土天音——田青音乐学研究文集		2002.11	28.00
张振涛	诸野求乐录——张振涛音乐学研究文集		2002.11	25.50
韩锺恩	临响乐品——韩锺恩音乐学研究文集		2002.11	25.00
简其华编	新疆鼓吹乐——维吾尔唢呐和纳格拉合奏套曲		2002.11	10.60

中国音乐学研究文库（第二辑11本）

作者	书名	出版社	时间	价格（元）
李纯一	困知选录——李纯一音乐学术论文集	上海音乐学院出版社	2004.12	26.00
王宁一	概念的旋涡——王宁一音乐学术论文集		2004.7	32.00
秦序	一苇凌波——秦序音乐学术论文集		2004.12	29.00
薛艺兵	在音乐表象的背后——薛艺兵音乐学术论文集		2004.12	29.00
王子初	残钟录——王子初音乐学术论文集		2004.7	30.00
崔宪	寻律集——崔宪音乐学术论文集		2004.7	20.00
项阳	当传统遭遇现代——项阳音乐学术论文集		2004.7	26.00
萧梅	田野萍踪——萧梅音乐学术论文集		2004.12	29.00
韩宝强	音乐理论：请注目你的有效性——韩宝强音乐学术论文集		2004.12	26.00
李岩	朔风起时弄月潮——李岩音乐学术论文集		2004.10	29.00
冯洁轩	金石回响——冯洁轩音乐学术论文集		2006.10	29.00

中国音乐学研究文库（第三辑9本）

作者	书名	出版社	时间	价格（元）
吴凡	阴阳鼓匠——在秩序的空间中	文化艺术出版社	2007.9	48.00
金经言	多声世界——金经言音乐文集		2008.4	45.00
孔义龙	弦动乐悬——两周编钟音列研究		2008.9	40.00
陈燕婷	南音北祭——泉州弦管郎君祭的调查与研究		2008.12	42.00
李洪峰	礼崩乐盛——以春秋战国为中心的礼乐关系研究		2009.5	42.00
孔培培	腔里拉魂——从拉魂腔到柳琴系的传承与变迁		2009.6	40.00
张振涛	风声入耳——张振涛音乐文集		2010.4	42.00
周雪丰	审美视点——钢琴力度形态及其风格		2010.8	32.00
吴钊	古乐寻幽——吴钊音乐学文集		2011.2	42.00

吉联抗文集

作者	书名	出版社	日期	价格（元）
吉联抗译注	乐记（古代音乐论著译注小丛书）	人民音乐出版社	1958.3第一版 1980.3	0.36
吉联抗译注	孔子、孟子、荀子乐论（古代音乐论著译注小丛书）	人民音乐出版社	1959.4第一版 1983.1	0.38
吉联抗译注	墨子·非乐（古代音乐论著译注小丛书）	人民音乐出版社	1962.10第一版 1980.3	0.30
吉联抗译注	两汉论乐文字辑译（古代音乐论著译注小丛书）	人民音乐出版社	1980.7	1.20
吉联抗译注	嵇康·声无哀乐论（古代音乐论著译注小丛书）	人民音乐出版社	1964.10第一版 1982.8	0.52
吉联抗辑	琴操（两种）（中国古代音乐文献丛刊）	人民音乐出版社	1990.8	1.95
吉联抗辑	古乐书佚文辑注（中国古代音乐文献丛刊）	人民音乐出版社	1990.12	2.00
吉联抗辑译	吕氏春秋中的音乐史料	上海文艺出版社	1978.10	0.32
吉联抗辑译	春秋战国音乐史料	上海文艺出版社	1980.6	0.49
吉联抗辑译	秦汉音乐史料	上海文艺出版社	1981.9	0.85

（续）

作者	书名	出版社	日期	价格（元）
吉联抗辑译	魏晋南北朝音乐史料	上海文艺出版社	1982.2	1.00
吉联抗辑译	隋唐五代音乐史料	上海文艺出版社	1980.6	0.49
吉联抗辑译	辽金音乐史料	上海文艺出版社	1986.6	0.87

缪天瑞文集与纪念文集

作者	书名	出版社	日期	价格（元）
缪天瑞	律学（增订版）	人民音乐出版社	1983.5	1.55
缪天瑞	律学（第三次修订版）	人民音乐出版社	1996.1	21.00
柏西·该丘斯著、缪天瑞编译	音乐的构成	人民音乐出版社	1964.6 2001.6	10.80
缪天瑞	音乐随笔	人民音乐出版社	2009.6	28.00
缪天瑞	缪天瑞音乐文存（共三册）	人民音乐出版社	2007.6	300.00
高燕生、刘连捷主编	缪天瑞音乐生涯	河北教育出版社	2000.12	20.00
中国艺术研究院音乐研究所、温州大学音乐学院、中央音乐学院	百岁学人缪天瑞——庆贺缪天瑞百年华诞影集	人民音乐出版社	2007.6	198.00

黄翔鹏论文集与纪念文集

作者、编者	书名	出版社	日期	价格（元）
黄翔鹏著	传统是一条河流	人民音乐出版社	1990.10	3.85
黄翔鹏著	溯流探源——中国传统音乐研究	人民音乐出版社	1993.2	8.35
黄翔鹏著	中国人的音乐和音乐学	山东文艺出版社	1997.3	11.60
黄翔鹏讲 崔宪、杨韵慧记录	中国古代音乐史——分期研究及有关新材料、新问题	台湾汉唐乐府出版社	1997.12	300台币
黄翔鹏讲 张振涛、崔宪记录	乐问	中央音乐学院学报增刊	2000.7	无定价
黄翔鹏编著	中国传统音乐一百八十调谱例集	人民音乐出版社	2003.2	25.50
张振涛主编	黄翔鹏文存（上、下册）	山东文艺出版社	2007.5	90.00
周沉等编著	黄翔鹏纪念文集	福建教育出版社	2001.11	28.00

乔建中文集

作者	书名	出版社	日期	价格（元）
苗晶 乔建中	论汉族民歌近似色彩区的划分	文化艺术出版社	1987.11	1.65
乔建中	土地与歌——传统音乐文化及其地理历史背景研究	山东文艺出版社	1998.2	19.80
乔建中	土地与歌——传统音乐文化及其地理历史背景研究（修订版）	上海音乐学院出版社	2009.9	48.00
乔建中	中国经典民歌鉴赏指南（上下册、附CD）	上海音乐出版社	2002.5	80.00
乔建中	叹咏百年——乔建中音乐学研究文集	山东文艺出版社	2002.11	21.50
乔建中	国乐新说——音乐论文集	上海音乐学院出版社	2005.10	39.00
乔建中主编	中国音乐学经典文献导读——中国传统音乐	上海音乐学院出版社	2009.3	45.00

田青文集

作者	书名	出版社	日期	价格（元）
田青	中国古代音乐史话	上海文艺出版社	1984.6	0.89
田青	历史的性别	解放军文艺出版社	2000.3	19.00
田青	净土天音——田青音乐学研究文集	山东文艺出版社	2002.11	28.00
田青	捡起金叶——田青“非物质”、“原生态”文论集	文化艺术出版社	2010.5	39.80
田青主编	中国佛教音乐选萃	上海音乐出版社	1993.9	20.00
田青主编	中国宗教音乐	宗教文化出版社	1997.5	24.80
田青编著	老歌	山西教育出版社	1999.1	16.80
田青主编	木卡姆为你送行——周吉纪念文集	文化艺术出版社	2009.9	26.00
田青	佛教音乐的华化（上、下）	香海文化事业有限公司	2011.10	300台币

个人专著与论文集

作者	书名	出版社	日期	价格（元）
李元庆	民族音乐问题的探索	人民音乐出版社	1983.3	0.68
郭乃安	音乐学，请把目光投向人	山东文艺出版社	1998.6	21.10
徐健编著	琴史初编	人民音乐出版社	1982.8 2003.3	11.20
孙玄龄	散曲的音乐（上、下）	文化艺术出版社	1988.3	9.35
苗晶	黄河音乐万里寻根 （中国当代音乐家丛书）	中国文联出版社	1999.9	总定价 148.00
吴钊、刘东升编著	中国音乐史略	人民音乐出版社	1983.3	2.20
李纯一	中国古代音乐史稿 （第一分册·增订版）	人民音乐出版社	1964.3	0.67
李纯一	中国古代音乐史稿（第一分册·增订版）	人民音乐出版社	1984.3 1985.7	0.98
李纯一	先秦音乐史	人民音乐出版社	1994.10	21.70
李纯一	中国上古出土乐器综论	文物出版社	1996.8	150.00
章鸣编著	语言音乐学纲要	文化艺术出版社	1998.8	16.80
章珍芳编	美国歌曲选	文化艺术出版社	1982.5	1.02
钱仁康、蔡良玉、仲仁编	欧美革命历史歌曲选释	文化艺术出版社	1989.9	8.05
蔡良玉	美国专业音乐发展简史	人民音乐出版社	1999.2	6.70
蔡良玉	美国专业音乐发展简史（修订版）	人民音乐出版社	2004.7	19.00
蔡良玉	扼住命运咽喉的人——介绍德国音乐家贝多芬（外国音乐欣赏小丛书）	人民音乐出版社	1983.10 1998.10	0.31 7.00
蔡良玉、王晡编	美国音乐文论集	人民音乐出版社	1993.9	5.00
蔡良玉	西方音乐文化 （音乐自学丛书·音乐学册）	人民音乐出版社	1999.12	24.40
蔡良玉编译	古琴艺术——汉英双语小辞典	上海音乐出版社	2007.11	28.00

（续）

作者	书名	出版社	日期	价格（元）
万昭	格林卡——民族歌剧的先驱（外国音乐欣赏小丛书）	人民音乐出版社	1998.10	5.90
万昭	强力集团——介绍穆索尔斯基等五位俄国作曲家（外国音乐欣赏小丛书）	人民音乐出版社	1994.4	2.10
管林	中国民族声乐史	中国文联出版社	1998.7	36.80
栾桂娟	中国曲艺与曲艺音乐（音乐自学丛书·音乐学册）	人民音乐出版社	1998.3	25.30
伍国栋	民族音乐学概论	人民音乐出版社	1997.3	14.00
伍国栋	民族音乐学视野中的传统音乐	上海音乐出版社	2002.11	30.00
伍国栋主编	白族音乐志	文化艺术出版社	1992.3	23.00
伍国栋编著	中国少数民族音乐（20世纪中国音乐史论研究文献综录）	人民音乐出版社	2006.5	28.00
居其宏	20世纪中国音乐	青岛出版社	1992.12	4.60
居其宏	歌剧美学论纲	安徽文艺出版社	2002.9	22.00
居其宏	谐谑与交响	新华出版社	1999.1	14.8
居其宏	音乐剧：我为你疯狂	上海教育出版社	2001.11	26.50
居其宏	当代音乐的批评话语	上海音乐出版社	2002.9	30.00
居其宏	新中国音乐史：1949—2000	湖南文艺出版社	2002.11	160.00
魏廷格	魏廷格音乐文选	人民音乐出版社	2007.4	34.00
乔建中主编，冯洁轩、乔建中、张振涛、居其宏撰稿	中国音乐	文化艺术出版社	1999.1	28.00
秦序	中国音乐史（中国艺术简史丛书之一）	文化艺术出版社	1998.1	11.8
董锡玖、刘峻骧、秦序	中华文化通志·乐舞志	上海人民出版社	1998.10	
秦序、韩启超、钱慧、李宏锋	六朝音乐文化研究	文化艺术出版社	2009.7	52.00

（续）

作者	书名	出版社	日期	价格（元）
曾遂今	现代通俗歌曲观念与记法	四川教育出版社	1993.10	10.00
曾遂今	音乐社会学概论——当代社会音乐生产体系运行研究	文化艺术出版社	1997.3	20.00
曾遂今	乐谱中的光环	四川教育出版社	1988.6	1.80
曾遂今编	通俗唱法歌曲大全	山西教育出版社	2001.6	36.00
李晓、曾遂今编	龙凤的足迹中国艺术史	华东师范大学出版社	2001.9	140.00
薛艺兵	神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究	宗教文化出版社	2003.3	36.00
王子初	荀勖笛的研究	人民音乐出版社	1995.11	15.00
王子初	中国音乐考古学	福建教育出版社	2003.8	40.00
王子初	音乐考古	文物出版社	2006.1	28.00
王子初、王芸	文物与音乐	东方出版社	2000.11	15.00
张振涛	冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会	山东文艺出版社	2002.5	30.00
张振涛	笙管音位的乐律学研究	山东文艺出版社	2002.5	28.00
张振涛	吹破平静——晋北鼓吹的传统与变迁	文化艺术出版社	2010.4	30.00
韩宝强	音的历程——现代音乐声学导论	中国文联出版社	2003.5	20.00
韩锺恩	音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究	上海音乐学院出版社	2004.7	25.00
韩锺恩	音乐美学与文化	洪叶文化印行	2003.1	350 台币
韩锺恩	音乐美学与历史	洪叶文化印行	2003.2	350 台币
韩锺恩	音乐美学与审美	洪叶文化印行	2002.12	350 台币
萧梅、韩锺恩	音乐文化人类学	广西科学技术出版社	1993.11	6.00
萧梅	田野的回声——音乐人类学笔记	厦门大学出版社	2001.9	15.00
萧梅	田野的回声——音乐人类学笔记（修订版）	上海音乐学院出版社	2010.3	38.0

（续）

作者	书名	出版社	日期	价格（元）
萧梅	中国大陆1900—1966民族音乐学实地考察——编年与个案	上海音乐学院出版社	2007.7	30.00
项阳	山西乐户研究	文物出版社	2001.10	80.00
崔宪	曾侯乙编钟钟铭教释及其律学研究	人民音乐出版社	1997.9	16.70
李岩	缤纷妙响——澳门音乐（澳门丛书之一）	文化艺术出版社		
李玫	音乐之河——图说中外音乐史	广西师范大学出版社	2005.1	26.00
李玫	“中立音”音乐现象的研究	上海音乐学院出版社	2005.8	29.00
李玫	中国传统律学（中国传统音乐学丛书）	福建教育出版社	2008.12	23.00
李玫	东西方乐律学研究及发展历程	中央音乐学院出版社	2007.4	32.00
齐琨	历史地阐释——上海南汇丝竹乐清音的传承与变迁研究	上海音乐学院出版社	2007.4	36.00
齐琨	江南丝竹（非物质文化遗产丛书）	浙江人民出版社	2009.5	46.00
齐琨	仪式音乐空间中的音声表述	文化艺术出版社	2011.10	38.00
吴凡	民间音乐（中国民俗文化丛书之一）	中国社会出版社	2006.9	12.00
吴凡	侗族音乐（中国国粹艺术读本）	中国文联出版社	2008.10	19.8
王英睿	筝（中国国粹艺术读本）	中国文联出版社	2008.9	20.8
林晨	古琴（中国国粹艺术读本）	中国文联出版社	2009.4	29.00
林晨编	（宋）朱长文著《琴史》	中华书局	2010.9	23.00
林晨主编	琴学六十年（上下册精装本）	文化艺术出版社	2011.9	689.00
林晨	触摸琴史——近现代琴史叙事	文化艺术出版社	2011.9	45.00
林友仁、林晨编	二十世纪古琴文论目录	上海音乐学院出版社	2007.6	25.00
王清雷	西周乐悬制度的音乐考古学研究	文物出版社	2007.5	28.00
邵晓洁	楚钟研究（21世纪中国音乐学文库）	人民音乐出版社	2010.8	48.00
郑长铃、王珊	南音（非物质文化遗产丛书）	浙江人民出版社	2005.3	52.00

翻译类书目

作者与译者	书名	出版社	日期	价格（元）
［美］彼得·斯·汉森，孟宪福译	二十世纪音乐概论	人民音乐出版社	1981 上册 1986 下册	0.96 1.95
［德］罗伯特·京特编，金经言译、王昭仁校	十九世纪东方音乐文物	中国文联出版社	1985.5	1.15
［德］罗伯特·京特编，金经言译	十九世纪东方音乐文化	a. 文联出版公司 b. 台北版，丹青图书有限公司	1985.5 1987	1.15
［德］兰克等，金经言译	西洋交响音乐入门	文联出版公司	1987	1.05
［德］汉斯·希克曼、［伊拉克］苏比·安韦尔·拉辛德、［美］瓦尔特·考夫曼编，王昭仁、金经言译	上古时代的音乐——古埃及、美索不达米亚和古印度的音乐文物	文化艺术出版社	1989.4	2.45
［德］格策等编，金经言译	音乐与数学	科学出版社	1989	5.20
［德］汉斯·希克曼等，王昭仁等合作翻译	上古时代的音乐	文物艺术出版社	1989	2.45
金经言等译	音乐社会学（音乐词典词条汇辑）	人民音乐出版社	1990.5	3.15
［德］巴拉特和雷布林，王昭仁译	德国启蒙时期的文物运动	商务印书馆	1990.1	15.00
孟宪福主编	二十世纪外国音乐家词典	人民音乐出版社	1991	31.50
［德］华格纳，王昭仁译	唐怀瑟	台湾世界文物出版社	2000.10	新台币 120.00
［德］华格纳，王昭仁译	罗恩格林	台湾世界文物出版社	2000.10	新台币 150.00
［德］华格纳，王昭仁译	特里斯坦和伊索尔德年	台湾世界文物出版社	2000.10	新台币 150.00
［德］汉斯·希克曼著，金经言译	上古时代的音乐	文化艺术出版社	1989 一版、2000	2.45 11.80

（续）

作者与译者	书名	出版社	日期	价格（元）
［德］格奥尔格·克内普勒，王昭仁译	19世纪音乐史	人民音乐出版社	2002.4	71.00
［加拿大］斯蒂芬、斯坦著，李玫译	歌剧界的奇闻逸事	人民音乐出版社	2002.5	11.20
［德］克奈夫等著，金经言译	西方音乐社会学现状——近代音乐的听赏和当代社会的音乐问题	人民音乐出版社	2002.7	15.1
［英］斯坦利·萨迪等，孟宪福主译	剑桥插图音乐指南	山东画报出版社	2002.9	80.00
［德］凯勒，金经言译	《奥尔夫学校音乐教材》入门	上海教育出版社	2003.11	6.50
［德］瓦尔特·德皮施著，金经言译	里夏德·施特劳斯（罗沃尔特音乐家传记丛书）	人民音乐出版社	2003.12	11.00
［德］赫尔穆特·维尔特著，金经言译	雷格尔（罗沃尔特音乐家传记丛书）	人民音乐出版社	2003.12	10.40
［匈］贝拉·巴托克著，金经言译	匈牙利民歌研究——试论匈牙利农民曲调的体系化	中央音乐学院出版社	2004.12	22.00
［德］弗兰德等，金经言译	从若干崭新的视角观察音乐世界	人民音乐出版社	2005.9	15.00
［德］华格纳，王昭仁译	尼伯龙根的指环——前夕《莱茵的黄金》	台湾世界文物出版社	2007.5	新台币150.00
［德］华格纳，王昭仁译	尼伯龙根的指环——第一日《女武神》	台湾世界文物出版社	2007.5	新台币150.00
［德］华格纳，王昭仁译	尼伯龙根的指环—第二日《齐格菲》	台湾世界文物出版社	2007.9	新台币150.00

（续）

作者与译者	书名	出版社	日期	价格（元）
［德］华格纳，王昭仁译	尼伯龙根的指环——第三日《诸神的黄昏》。	台湾世界文物出版社	2007.9	新台币150.00
［德］弗里茨·黑嫩伯格著，金经言译	艾斯勒（罗沃尔特音乐家传记丛书）	人民音乐出版社	2008.3	10.00
［德］克莱南等，金经言译	音乐教育学与音乐社会学	中央音乐学院出版社	2008.5	26.00
［德］汉斯·克里斯托夫·沃布斯著，金经言译	门德尔松（罗沃尔特音乐家传记丛书）	人民音乐出版社	2008.9	10.00
萧友梅、王光祈著，廖辅叔、金经言译	中国古代乐器考·论中国古典歌剧	吉林出版集团有限责任公司	2010.1	32.00

资料汇编

编者	书名	出版社	日期	价格（元）
中央音乐学院音乐研究所、北京古琴研究会编	古琴曲集（第一集）	音乐出版社	1962.8	3.45
中央音乐学院中国音乐研究所编	中国古代音乐史料辑要（第一辑）	中华书局	1962.11	22.00
中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编	古琴曲集	人民音乐出版社	1982.4	5.65
中国艺术研究院音乐研究所、北京古琴研究会编	古琴曲集（第二集）	人民音乐出版社	1983.7	2.50
中国艺术研究院音乐研究所资料室编	中国音乐书谱志（先秦——1949年音乐书谱全目）	人民音乐出版社	1984.3	4.50
中国艺术研究院音乐研究所资料室编	中国音乐期刊目录汇编（1906—1949）	文化艺术出版社	1990.10	5.80
中国音乐研究所编	中国音乐音响目录	山东友谊出版社	1994.1	35.00
中国艺术研究院音乐研究所资料室编	中国音乐书谱志（先秦——1949年音乐书谱全目）增定本	人民音乐出版社	1994.3	24.20

（续）

编者	书名	出版社	日期	价格（元）
中国艺术研究院音乐研究所编，向延生主编	中国近现代音乐家传（全四册）	春风文艺出版社	1994.4	96.00
王子初、郭树群、陈其射、李成渝编	中国乐律学百年论著综录	华乐出版社	1998.8	28.00
简其华	北疆木卡姆——新疆维吾尔族大型套曲	中国音乐学杂志社	1998.12	20.00
中国音乐研究所编	北京智化寺京音乐腔谱及成寿寺书谱	山东文艺出版社	1999.7	288.00
王宁一、杨和平主编	二十世纪中国音乐美学（全四册）	现代出版社	2000.1	280.00
李文如编	20世纪中国音乐期刊篇目汇编（上、下册）	文化艺术出版社	2005.11	238.00
查阜西编	存见古琴曲谱辑览	文化艺术出版社	2007.3	100.00
王迪整理	弦歌雅韵（二十世纪琴学资料珍萃）	中华书局	2007.7	190.00

辞书、工具书

编者	书名	出版社	日期	价格（元）
中国艺术研究院音乐研究所编，《中国音乐辞典》编辑部缪天瑞、吉联抗、郭乃安主编	中国音乐辞典	人民音乐出版社	1984.10	12.00
中国艺术研究院音乐研究所编，《中国音乐辞典》编辑部缪天瑞、吉联抗、郭乃安、李佺民主编	中国音乐辞典续编	人民音乐出版社	1992.6	19.20
缪天瑞主编	音乐百科词典	人民音乐出版社	1998.10	150.00
中国艺术研究院音乐研究所编，孟宪福主编，居其宏、王宁一副主编	二十世纪外国音乐家辞典	人民音乐出版社	1991.7	31.50
孟宪福等主编	牛津简明音乐辞典	人民音乐出版社	1991.11	50.50
乐声	中华乐器大典	民族出版社	2002.9	128.00

集体论文集

编者、作者	书名	出版社	日期	价格（元）
中国艺术研究院音乐研究所编	音乐研究文选（上、下）	文化艺术出版社	1985.9	6.00
中国艺术研究院音乐研究所编	中国艺术研究院首届研究生硕士学位论文集（音乐册）	文化艺术出版社	1987.10	4.70
香港中文大学中国音乐资料馆、香港民族音乐研究会编 乔建中、曹本冶主编	中国音乐国际研讨会论文集	山东教育出版社	1990.12	8.07
中国艺术研究院音乐研究所编	音乐学文集（纪念中国艺术研究院音乐研究所建所40周年）	山东友谊出版社	1994.3	29.30
乔建中、薛艺兵主编 汪申申、张振涛副主编	民间鼓吹乐研究——首届中国民间鼓吹乐学术研讨会论文集	山东友谊出版社	1999.4	26.00
赵宋光主编 荣鸿曾、乔建中、曾遂今副主编	旋律研究论集——全国首届旋律学学术研讨会论文辑	文化艺术出版社	2000.1	28.00
曹本冶、乔建中、袁静芳主编	中国音乐研究在新世纪的定位——国际学术研讨会论文集（上下）附光盘	人民音乐出版社	2002.3	96.60
郑长铃主编	20世纪中国音乐美学志述	中国文联出版社	2005.5	30.00
郑长铃	大乐天心	厦门大学出版社	2005.9	18.00
中国艺术研究院音乐研究所编 文彦、范慧勤主编	曹安和音乐生涯	山东文艺出版社	2006.1	20.00
中国艺术研究院音乐研究所编 刘东升、张振涛主编	李庆纪念文集	文化艺术出版社	2010.3	228.00

全集类

编者、作者	书名	出版社	日期	价格（元）
《聂耳全集》编辑委员会编	聂耳全集（附两盒录音带）	文化艺术出版社 人民音乐出版社	1985.10	36.00
《冼星海全集》编辑委员会编	冼星海全集（十卷）	广东高等教育出版社	1989.9	精装每册25.00 珍藏每卷30.00
中国艺术研究院音乐研究所、张振涛主编	杨荫浏全集	江苏文艺出版社	2009.12	1680.00

图录类

编者、作者	书名	出版社	日期	价格（元）
刘东升、胡传藩、胡彦久编著	中国乐器图志	轻工业出版社	1987.12	9.45
刘东升、袁荃猷编撰	中国音乐史图鉴	人民音乐出版社	1988.11	105.00
刘东升主编 肖兴华、张振涛、乐声副主编	中国乐器图鉴	山东教育出版社 台湾出版社（繁体版）	1992.7	255.00
吴钊主编 刘东升、龚一副主编	中国古琴珍萃	紫禁城出版社	1998.10	860.00
吴钊著	追寻逝去的音乐踪迹——图说中国音乐史	东方出版社	1999.10	418.00
香港大学美术博物馆、香港大学音乐系、中国艺术研究院音乐研究所联合主编	古乐风流——中国乐谱乐书乐人	香港大学美术博物馆	2001.9	非卖品
乔建中主编、陈克秀副主编、张振涛、刘晓辉编辑	中国锣鼓	山西教育出版社	2002.12	490.00
薛艺兵著	中国乐器志·体鸣册	人民音乐出版社	2003.7	93.00
刘东升、袁荃猷编撰	中国音乐史图鉴（修订版）	人民音乐出版社	2008.5	390.00

获奖书目

1999.9	缪天瑞、吉联抗、郭乃安主编的《中国音乐词典》获文化艺术科学优秀成果三等奖；《民族音乐概论》（郭乃安统编）获三等奖
1999.9	黄翔鹏、王子初主编的《中国音乐文物大系》第一期，获国家图书奖。李纯一主编《先秦音乐史》获第九届中国图书奖
2001.3	缪天瑞主编的《音乐百科词典》荣获第十二届中国图书奖
2006.3	薛艺兵专著《神圣的娱乐》获文化部文化艺术科学优秀成果奖三等奖，获院2005年优秀科研成果奖二等奖 《中国音乐文物大系》（集体项目）获文化部文化艺术科学优秀成果奖一等奖 项阳专著《山西乐户》获文化部文化艺术科学优秀成果奖三等奖 韩宝强专著《音的历程》获文化部文化艺术科学优秀成果奖三等奖
2010.12	《杨荫浏全集》获第二届中国出版政府奖图书奖

编后记

通过《中国音乐年鉴》这个平台，我们可以得到一个历时的观察维度，看中国音乐界历年的发展变化。作为《年鉴》编撰者，回看历卷每个栏目的记录，也已经看到音乐文化发展的缩影。《年鉴》“为明天记录今天”的编撰宗旨决定了我们的记录文本与被记录的现实在时间上有个后置性。2009 卷记录 2008 年的音乐事件，这一年正值改革开放 30 年，全社会各领域都在回顾、反思，音乐界也有许多讨论。《年鉴》从 1999 卷开始记录京沪两地的演出情况，从这 10 年的客观记录，我们已经可以看到各院团的保留曲目和原创作品的规模、格局，研究者则可能从中产生些讨论议题。我们原计划收集各音乐学院在过去 30 年里的招生人数、毕业人数、专业设置、师资配比等数据，尤其是在过去 15 年里，随着教育扩大化和产业化发展，各地院校纷纷升等，增设专业，这些所谓新时期的新事物已经发生有年，应该用客观记录、具体数据作为历史叙述，为将来的历史反思做准备。但可惜的是，我

们有限的能力无法完成这样的资料收集，而从采访的一些院校的档案管理情况来看也不尽如人意，或者缺少完整记录，或者缺少校方管理部门的支持，所以这项计划未能实现。但从已经收到的一些记录可以看到大致的趋向。回顾过去30年教育重建、复兴、发展的轨迹，理性客观地分析这种教育扩张，甚至是跃进式的扩张，对于促进教育健康发展的能量是正是负，这是一个值得探讨的问题。感谢冯卓慧、王州、谭映雪等同仁，他们收集到的资料，已经显示出过去30年教育发展的轮廓。虽然由于不成规模而未被收在本卷中，但作为一个可考虑的选题，备忘在此。对于教育发展议题的思考，本卷“博士论文提要”则提供了一个参照。我们请香港中文大学音乐系提供了他们音乐学专业的历届博士论文提要，虽然其中个别论文提要我们以前已经有过备忘，但放在这个完整记录中，我们也可以观察到这个教育单位的教学特点。在历卷本栏目中，这次是篇数最多的，但数量与学术繁荣进步并不总是成正比。通过这个栏目的纵向观察，可以看到选题重复、内容雷同、方法论缺失的情况屡有发生。本卷中我们还选择了音乐批评这个专题的三十年回顾，我们看到各时期的社会热点甚至全社会音乐观及音乐潮流趋势的变化转折。总之，这卷较之以前，显得格外厚，但这并不意味着音乐事业正在蓬勃发展。这正是《年鉴》以自身存在而彰显的意义。

编　者